

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE PSICOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Autonomía afectiva y creatividad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Carlos Alonso Monreal**

DIRECTOR:

**José Alonso Forteza**

**Madrid, 2015**

768257

x

D/ H 54.433  
ALO

BIBLIOTECA UCM



5300250105

Carlos Alonso Monreal

**DEPOSITO**

X-53-007465-5

AUTONOMIA AFECTIVA Y CREATIVIDAD



R.2925

Departamento de Psicología Evolutiva y Diferencial  
Facultad de Psicología  
Universidad Complutense de Madrid  
1983

Colección Tesis Doctorales. Nº 117/83

© Carlos Alonso Monreal  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-13747-1983



DOCUMENTO Nº 2

Autor:

D. CARLOS ALONSO MONREAL

TITULO DE LA TESIS DOCTORAL. SUBTITULOS.

"AUTONOMIA AFECTIVA Y CRATIVIDAD"

Director: Nombre, Apellido, Apellido  
Titulación, cargo, etc.

Dr. D. JOSE A. FORTEZA MENDEZ  
Catedrático de la Facultad de Psicología

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
Facultad de ..... PSICOLOGIA .....  
Sección o Departamento.....  
AÑO 1982..





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE PSICOLOGIA

# **autonomía afectiva y creatividad**

**Tesis doctoral en Psicología**

**Autor: CARLOS ALONSO MONREAL**

**Dirigida por**

**DR. JOSE A. FORTEZA MENDEZ**

**Director del Departamento de  
Psicología Diferencial**

**MADRID  
1982**

I

A LOS PINTORES, YA AMIGOS,  
QUE HAN COLABORADO EN ESTE ESTUDIO

## envío y excusa

"Lo propio del artista es crear; donde no hay - creación no existe arte. (...) Crear es expresar lo que uno lleva dentro de sí mismo. Todo esfuerzo de creación auténtico tiene lugar en nuestro interior(...) La obra -- nos parece igualmente fecunda y dotada de la misma palpitación interior, de la misma belleza resplandeciente que poseen las obras de la naturaleza. Para ello, es necesario un amor muy grande, capaz de inspirar y de mantener este esfuerzo continuado hacia la verdad, esta generosidad y esta renuncia profunda -- que implican la génesis de cualquier obra de arte. Porque, ¿no es el amor el origen de toda -- creación?"

HENRI MATISSE  
(1974, 203-206)

Al intentar "ser objetivo y científico en relación a una actividad -- tan subjetiva y artística, uno puede esperar -- ser seriamente puesto a prueba, tanto por limitaciones de medición psicológica como por el obstáculo inherente epistemológico. Con todo, como -- en la psicología, los fenómenos parecían gritar alto por la investigación objetiva (...) James Joyce, en un famoso pasaje del Ulises, compara el -- arte irlandés a unas gafas rotas; mis propios -- ojos se han esforzado -- gravemente en estos últimos años pasados intentando encontrar en cerca de doscientos mil coeficientes de correlación -- de Pearson el turbio perfil de ese misterioso -- proceso que llamamos -- creación psíquica".

FRANCIS BARRON  
(1968, 73)

III

## contenido

INTRODUCCION. ORIGEN E INTENCION .....	2
1 <u>Status histórico del planteamiento</u>	
<u>"autonomía afectiva - creatividad"</u> .....	7
1.1. <u>Creatividad y Psicología del arte</u> .....	8
1.2. <u>Revisión de trabajos e investigaciones</u> .....	13
1.21. Fuentes de información .....	14
1.22. Estudios de la creatividad .....	15
1.22.1. Nucleos de investigación .....	15
1.22.2. Investigaciones sobre personalidad y creatividad .....	18

#### IV

1.3. <u>Estado de opinión</u> .....	87
1.31. Personalidad y creatividad .....	87
1.31.1. Orígenes de la creatividad .....	87
1.31.2. Comprensión de la creatividad a partir de la personalidad .....	89
1.32. Características de personalidad de los creativos en general.....	91
1.33. Creatividad: salud o conflicto.....	96
1.33.1. La creatividad como actividad patológica .....	97
1.33.2. Génesis de la creatividad a partir del conflicto psicológico .....	97
1.33.21. Teorías que subrayan la presencia del conflicto.....	97
1.33.22. Teorías que subrayan el alejamiento del conflicto .....	98
1.33.3. Psicoterapia y creatividad .....	99
1.33.4. Creatividad, indicio de salud .....	100
1.34. Diferencias de personalidad entre los creativos .....	103
1.35. Características de personalidad de los artistas .....	104
1.35.1. Investigaciones con estudiantes de arte .....	104
1.35.2. Investigaciones con artistas .....	105
2 <u>Delimitación de la autonomía afectiva</u> .....	111
2.1. <u>Conceptos afines a autonomía afectiva</u> .....	112
2.11. Autonomía y homonomía .....	112
2.12. Autonomía primaria y secundaria .....	113
2.13. Autonomía funcional .....	115
2.14. Dependencia, agresión e identificación sexual .....	116
2.15. Independencia, conformismo y rebeldía .....	118
2.15.1. Independencia y conformismo .....	118

V

2.15.2. Correlatos de personalidad de la independencia de juicio.....	119
2.15.3. Independencia y rebeldía .....	121
2.16. Independencia y libertad .....	125
 2.2. <u>Proceso de desarrollo de la autonomía</u> .....	127
2.3. <u>El constructo de autonomía afectiva</u> .....	132
2.31. Entidad del constructo .....	133
2.32. Complejidad del constructo .....	133
2.33. Contenido hipotético del constructo .....	134
 3 <u>Diseño de la investigación y aplicación de pruebas..</u>	137
3.1. <u>Diseño</u> .....	137
3.11. El problema .....	137
3.12. Hipótesis teórica .....	139
3.13. Hipótesis diferencial .....	140
 3.2. <u>Selección de las muestras</u> .....	142
3.21. Selección de la MUESTRA "A" (Artistas pintores).	142
3.22. Selección de la MUESTRA "B" (Grupo control) ....	145
 3.3. <u>Instrumentos de selección, medida y tratamiento estadístico</u> .....	147
3.31. Cuestionario "A" .....	147
3.32. Cuestionario "B" .....	150
3.33. El Diferencial Semántico de Osgood.....	153
3.33.1. Posibilidades teóricas del Diferencial Semántico .....	153
3.33.2. Construcción del Diferencial Semántico para nuestro trabajo .....	158
3.34. Análisis de puntuaciones y perfiles y tratamientos estadísticos .....	162
3.34.1. Análisis del significado de las respuestas de ambas muestras ante el grupo de conceptos- estímulo .....	162

## VI

3.34.2. Análisis de la emocionalidad de las respuestas al grupo de conceptos-estímulo .....	163
3.34.3. Análisis del significado y estructuración de los conceptos-estímulo en cada una de las muestras .....	164
NOTAS AL CAPITULO 3 .....	166

4 <u>Puntuaciones, tratamientos estadísticos y discusión de resultados</u> .....	167
4.1. <u>Análisis del significado de las respuestas de ambas muestras ante el grupo de conceptos-estímulo</u> .....	167
<u>Primer paso:</u> Análisis de diferencias entre perfiles EPA .....	168
<u>Segundo paso:</u> Análisis de diferencias entre factores .....	171
4.2. <u>Análisis de la emocionalidad de las respuestas al grupo de conceptos-estímulo</u> .....	179
<u>Primer paso:</u> Análisis de la polarización ante el conjunto de conceptos .....	183
<u>Segundo paso:</u> Análisis de la polarización ante cada concepto .....	183
4.3. <u>Análisis del significado y estructuración de los conceptos-estímulo en cada una de las muestras</u> ..	184
<u>Primer paso:</u> Distancias intermuestras para cada concepto .....	184
<u>Segundo paso:</u> Análisis de las distancias interconceptos en la muestra A .....	192
<u>Tercer paso:</u> Análisis de las distancias interconceptos en la muestra B .....	197
<u>Cuarto paso:</u> Comparación por inspección de estructuraciones conceptuales .....	201

## VII

4.4. <u>Estilos de respuesta</u> .....	207
Emocionalidad .....	261
Inteligencia .....	261
Autocrítica .....	261
Normalidad o conflicto .....	264
 5 <u>Conclusiones y sugerencias de teoría y de trabajo</u> .....	268
5.1. <u>Comportamiento de las muestras</u> .....	270
5.11. Semejanzas .....	271
5.12. Diferencias .....	273
5.13. Primeras conclusiones .....	275
5.2. <u>El constructo de autonomía afectiva</u> .....	276
5.21. Tratamiento de cada concepto .....	276
5.22. La respuesta del grupo experimental .....	290
5.23. La respuesta del grupo control.....	293
5.24. La respuesta global a la hipótesis .....	295
5.24.1. En qué no hay diferencias .....	296
5.24.2. En qué hay diferencias .....	298
5.24.3. Autonomía afectiva y creatividad .....	299
5.3. <u>La opinión de los pintores</u> .....	301
5.4. <u>Sugerencias de teoría y trabajo</u> .....	304
5.41. Algunas congruencias .....	304
5.42. La creatividad como educación y terapia .....	305
5.43. Un enfoque para la creatividad .....	306

### Apéndices

I : Cuestionario "A" .....	309
II : Cuestionario "B" .....	317
III : Instrucciones para la aplicación del Diferencial Semántico .....	327
IV : Puntuaciones factoriales de ambas muestras ante cada concepto .....	329



## VIII

V : Puntuaciones factoriales. Frecuencias y porcentajes. Muestra A .....	363
VI : Puntuaciones factoriales. Frecuencias y porcentajes. Muestra B .....	398
VII : Puntuaciones de polarización. Medias y desviaciones típicas. Muestras "A" y "B" .....	433
VIII : Polarización. Frecuencias y Porcentajes. Muestras "A" y "B" .....	451
IX : Estructuras conceptuales. Muestra A .....	486
X : Estructuras conceptuales. Muestra B .....	500
XI : Estructuras conceptuales tridimensionales Muestra A .....	517
XII : Estructuras conceptuales tridimensionales Muestra B .....	520
<u>Bibliografía</u> .....	522

## CUADROS (insertos en el texto)

### Nº

1 . Variables de emparejamiento de las muestras "A" y "B" .....	146
2 . Medias y desviaciones típicas de las puntuaciones factoriales .....	169
3 . Significación de diferencias entre los vectores de medias EPA de ambas muestras para cada uno de los conceptos (análisis multivariado " $T^2$ " de Hotelling) .....	170
4 . Significación de diferencias entre las medias de cada uno de los vectores EPA de ambas muestras para cada uno de los conceptos (análisis univaria do " $t$ " de Student). .....	172
5 . Polarización. Medias de grupo y desviaciones típicas .....	180

# IX

6 . Significación de diferencias de las respuestas de polarización ante cada concepto entre los pares de sujetos de ambas muestras ( $t$ de Student).	185
7 . Distancias espaciales ( $D_{AB}$ ) entre las puntuaciones medias de factor de cada muestra ante cada concepto .....	187
8 . $D_{AB}$ entre puntuaciones medias de factor de ambas muestras ante cada concepto (Graficación)..	188
9 . Ordenación y normalización de las $D_{AB}$ ("cluster analysis") .....	190
10 . Muestra A. Puntuaciones $D_{ij}$ interconceptos .....	193
11 . Muestra A. Puntuaciones $D_n$ interconceptos .....	194
12 . Muestra A. Puntuaciones de grupo conceptual .....	196
13 . Muestra B. Puntuaciones $D_{ij}$ interconceptos .....	198
14 . Muestra B. Puntuaciones $D_n$ interconceptos .....	199
15 . Muestra B. Puntuaciones de grupo conceptual .....	200
16 . Estructuras conceptuales (Graficación).....	203
17 . Muestra "A". Agrupación y estructura de los conceptos (Graficación) .....	205
18 . Muestra "B". Agrupación y estructura de los conceptos (Graficación).....	206
19 . Porcentaje medio de las puntuaciones factoriales para los grados de las escalas .....	209
20 - 53 . Graficación de las frecuencias de las puntuaciones factoriales EPA para cada grado de las escalas de cada concepto .....	210 a 243
54 - 87 . Graficación de las puntuaciones de polarización para cada concepto .....	244 a 260
88 . Conceptos "BUENOS" Y "MALOS" para ambas muestras .....	263
89 . Muestra "A". Distribución de los conceptos en el espacio semántico .....	277
90 . Muestra "B". Distribución de los conceptos en el espacio semántico .....	278



# introducción

## ORIGEN E INTENCION

El origen de esta investigación se remonta hasta un -- Seminario de creatividad en Somosaguas dirigido perspicaz-- mente por el Catedrático José A. Forteza. Para mí eran ---- tiempos confusos de búsqueda, y algo se despertó allí que - no ha vuelto a dormirse, llevándome hacia el campo de los - estudios diferenciales en psicología y concretamente al --- campo de la investigación en creatividad. El primer fruto - fué un estudio sobre las motivaciones de la creatividad --- artística que terminó convirtiéndose en memoria de licen--- ciatura con el estudio biográfico de un caso de creatividad, el pintor José M<sup>e</sup> de Labra (ALONSO MONREAL, C., 1976). Este estudio abrió mi interés hacia un sector concreto dentro -- del campo de la creatividad: la Psicología del Arte. Y no - sólo eso: descubrió multitud de interrogantes sobre la crea- tividad, y en especial sobre la personalidad de los creati- vos. Diría más: reforzó mi postura boquiabierta ante la ex- plosión de la creatividad en la psicología, pero no logró - desterrar un cierto sentimiento de ambigüedad ante ciertas afirmaciones sobre la creatividad.

Esta ambigüedad me parece que afecta sobre todo a los estudios que han intentado correlacionar la personalidad con la creatividad, en todos los campos, y en concreto dentro del campo del Arte. Me parece percibir ambigüedad, si no contradicciones, cuando se habla de creatividad y autonomía o libertad de los artistas: tengo la sensación de -- que hacen falta importantes matizaciones. La ambigüedad -- percibida es todavía mayor cuando las afirmaciones se refieren simplemente a ese ser extraño y genérico que se llama "el creativo" sin ningún apellido que lo concrete y enraice en algo. Hay una extraña euforia y juego en torno a la palabra "creatividad", asumida como bálsamo de Fierabrás que cura de todos los problemas: y a veces leyendo -- los textos no se sabe exactamente de qué y por qué van los entusiasmos. Está claro que la creatividad "cae" bien: en un clima tan apasionado de la libertad como el nuestro se ha dado muy por hecho, por ejemplo, que creatividad y libertad son dos amigos inseparables, que siempre que se fomenta la creatividad se fomenta la libertad y la salud, -- que la creatividad es por sí misma un hecho terapéutico. Y no se puede negar que los entusiasmos por ello son grandes, y que bastante debe haber de verdad: aunque quizá no todo lo sea.

Por mi parte, tengo la impresión de que el entusiasmo por la creatividad tiene en sí mismo algo de lo que se me fué imponiendo como hipótesis que necesitaba comprobar: -- que tal vez ser creativo no es una afirmación de libertad, sino en la mayoría de los casos sólo la expresión de un deseo de ser libre. Lo gracioso, o tal vez sólo lo sorprendente, es que en realidad, como tendremos ocasión de ver, las investigaciones hasta ahora más que de una identificación "creativo-libre", hablan de un "deseo de libertad" de los creativos: lo cual arroja al ruedo una posible hipótesis extraña e inesperada: que pueda ser característico de los creativos el no ser libres "por ahora", y quizá a veces

no serlo nunca. Esto, si fuera verdad, plantearía una nueva matización del creativo, en concreto del artista, menos eufórica y más humana: la de un simple luchador o interesado por la libertad. Y esto puede tener en la práctica importantes consecuencias. Me parece que intentar seguir este camino lleva consigo el empeño de una cierta desmitificación (que no devaluación) de un tema como el de la creatividad, que llegó tarde a la Psicología, pero que parece haber intentado recobrar con ansia el tiempo perdido.

Verificar esta línea de hipótesis y de trabajo requiere investigaciones amplias y variadas, que nadie puede hacer solo y mucho menos de una vez. Esta pretende ser una aportación en esta línea, con objetivos menos pretenciosos, en la que necesariamente he debido limitar y acotar el campo a un sector abaricable: en concreto me he limitado a la investigación de la posible relación entre autonomía afectiva y creatividad en el grupo humano concreto de artistas pintores.

Esta concreción me ha llevado a introducirme en el campo de la Psicología del Arte. Es desolador entrar en este campo en España. España es una vieja tierra productora generosa de artistas, antes y ahora. Es claro que esta afirmación no es un chauvinismo fácil. Sin embargo en el campo de la Psicología del Arte no podemos presumir de cumplidos: las aportaciones españolas a este campo, fuera del caudaloso manual de ALVAREZ VILLAR (1974), son prácticamente nulas. Para nosotros vale también la acusación (GRANGER, 1979) de la poquísima atención que en la Universidad se presta a la Psicología del Arte, aunque parece (YOUNG, 1971) que se trata de un campo de central importancia para el estudio del hombre. Y a su vez parece que también es importante para el estudio del arte. Un historiador del arte como Huyghe (1965, p. 7) dice que "Para penetrar el arte y su naturaleza, hace falta que al historiador se añada el psicólogo".

A estas dos buenas razones para el estudio sistemático de la Psicología del arte, podríamos añadir una circunstancia especialmente referente al tema de esta investigación y que también señala Huyghe en otra de sus obras (HUYGHE, 1972): me refiero al especial realce que tiende a darse a la liberación de nuestros artistas de hoy: durante siglos el arte ha sido un modo de expresión puesto al servicio de los poderes y al agradecimiento de los mecenazgos. Hoy esto ha desaparecido en gran parte y se podría creer, como nota Huyghe, que "el artista disfruta en la sociedad moderna de una libertad sin precedentes y casi total" (p. 20). Lo cierto es que los nuevos poderes son sobre todo el valor del dinero y el valor de las ideas: sobre todo el intelectualismo, lleva los conflictos de poder a una zona interior del artista. El problema de libertad de los artistas no es el de una simple sumisión agradecida al mecenas, sino un problema de autonomía interior con sus oscuras raíces en la historia de cada artista y en el paisaje difícil de alcanzar de su mundo afectivo. Quizá esto hace más oportuno el planteamiento del estudio de nuestro tema. Al entrar en él, ciertamente me gustaría dar algún paso positivo y encontrar alguna respuesta nueva: pero sobre todo me satisfaría que mi intento sirviera también para despertar a alguien y que surgieran grupos de investigación preocupados por el tema.

Las dificultades de este estudio no son pequeñas. En primer lugar, y ante todo, las conocidas dificultades de todos los estudios sobre personalidad, un campo todavía inabarcable y en el que nos movemos conscientemente a fuerza de tanteos. Pero está claro que no se puede abandonar por eso. La otra dificultad ha estribado en algo que ahora he podido integrar y hacer dolorosamente mío: el tremendo desamparo de la investigación entre nosotros, que me ha obligado a unos límites de material, de tiempo, de sujetos que

aunque pienso que no afectan a las conclusiones de la investigación, sí que han impedido enriquecimiento mayor. Lo doy todo por bien empleado si mi trabajo de alguna manera es útil, aunque sea limitado.

Por supuesto, son muchas las personas a quienes he de dar las gracias: a mis alumnos de la Universidad de Murcia que me han ayudado con el embrollo del material de investigación y la máquina de escribir; a los críticos que seleccionaron la muestra de pintores; a los pintores de la región murciana que se prestaron a ofrecer a tumba abierta - (y sin saber demasiado de qué iba) su experiencia personal; a los integrantes de la muestra de contraste, absolutamente generosos y colaboradores "porque sí"; a mis compañeros profesores de la Universidad, pacientes con mi tesis doctoral; muy especialmente al profesor Ato García con quien he tenido mucho que hablar y discutir de análisis estadísticos; y por supuesto al profesor José A. Forteza Méndez, director de esta investigación, que ha ejercido conmigo su incansable paciencia desde el recordado seminario de creatividad hasta la discusión de esta investigación desde el diseño a las conclusiones. A María Luisa, mi mujer, no necesito darle las gracias porque ya las sabe: no sólo ha resistido mis "encierros", sino que ha sido un amoroso acicate. Todos ellos tienen mucho que ver con lo que de bueno - haya en la investigación. Espero que lo no bueno se corrija con las críticas de los otros y las ulteriores investigaciones para las que afortunadamente me siento abierto.



6

# 1

## STATUS HISTORICO DEL PLANTEAMIENTO "AUTONOMIA AFECTIVA - CREATIVIDAD"

Nos proponemos estudiar en esta investigación si existe, y hasta qué punto, alguna correlación entre la creatividad y la autonomía afectiva de la persona, y esto en el campo concreto de los artistas pintores. El tema en sí no es nuevo en la investigación psicológica. Bajo otras denominaciones (dependencia, libertad... en relación con los creativos) se ha estudiado incluso hasta convertirse de alguna manera en un relativo tópico. Justificar la insistencia en el tema y ofrecer un terreno previo a las posibles conclusiones de la investigación nos obliga a realizar un encuadre de nuestro estudio en el amplio paisaje anterior: lo cual, a su vez nos va a dar ocasión para presentar una visión de conjunto que esquematice el desarrollo histórico de estos temas (lo que puede ser útil para quienes quieran introducirse en este campo), y para enriquecer y precisar el contenido de la posible correlación autonomía afectiva-creatividad.

Nuestro tema está claramente ligado al mundo diferencial de la personalidad. Como todos los interrogantes sobre personalidad, por puntuales y mínimos que parezcan, el interrogante sobre si la creatividad está realmente ligada a la autonomía afectiva no puede plantearse aislado sin -- que se vuelva prácticamente reductivo. Resultaría probablemente muy poco esclarecedor un simple catálogo de síes o -- noes a la pregunta, separados del contexto general investigado. Al mirar hacia atrás a lo ya investigado y publicado, surgen varios puntos de referencia que reducen la exposición de la amplísima y casi desconcertante bibliografía sobre creatividad: estos son autonomía afectiva, creatividad, personalidad y psicología del arte. Lo que quisieramos en este capítulo es situar dentro de estos límites nuestra -- cuestión. Para ello vamos a intentar dar tres pasos: primero, intentaremos una breve clarificación de los supuestos en que nos vamos a mover sobre creatividad y Psicología -- del arte; segundo, haremos una exposición de las escuelas y autores que han trabajado y publicado sobre el tema; y -- tercero, intentaremos deducir una conclusión sobre cuál es el estado actual de la cuestión entre los psicólogos referente al tema de nuestra investigación.

### 1.1. Creatividad y Psicología del arte.

En la introducción hemos aludido a las generalizaciones sobre el "creativo" sin apellidos. No es raro encontrarlas planteadas de manera que parecen dar por supuestas unas afinidades entre los "creativos" que los distinguen -- de los "no creativos". La imprecisión de variables de estas generalizaciones puede ser la provocadora de muchas ambigüedades e incluso contradicciones que afectan al mundo de las aptitudes y sobre todo al mundo de la personalidad de los creativos.

En Götztz y Götztz (1979 a) hay una interesante precisión sobre este tema, y precisamente dentro del campo de la Psicología del arte. Citan los autores una serie de estudios recientes sobre personalidad de los estudiantes de arte (CSIKSZENTMIHALYI Y GETZELS 1973, BARRON 1972, EYSENCK 1972, EYSENCK Y CASTLE 1970) en los que se advierten estimaciones contradictorias. Estas contradicciones no se deben simplemente a la utilización de distintos instrumentos de diagnóstico en cada investigación, sino a que, como notan los autores, no se ha hecho diferencia entre estudiantes de diversas especialidades, lo que dió "el típico grupo experimental de estudiantes de arte": pero no se puede olvidar que este estudiante "típico" o "medio" no existe, es una invención de los psicólogos. Aluden los autores a una investigación propia (GÖTZ Y GÖTZ, 1973) en la que comprobaron, no ya las diferencias entre estudiantes de diversas especialidades, sino que dentro de una misma especialidad los estudiantes principiantes diferían marcadamente de los avanzados en algunos rasgos de los descubiertos en artistas profesionales.

Esta larga alusión nos sirve para poder afirmar que ciertamente existen serias afinidades entre los "creativos" sin apellido, pero indudablemente, y sobre todo en personalidad, hay fuertes diferenciaciones entre ellos, que hay que tener en cuenta. REES, M.E. y GOLDMAN, M. (1961) afirman que la evidencia experimental confirma la existencia de ciertas características comunes en la personalidad artística que no están emparentadas con la creatividad en general. "Parecería -dicen- que la creatividad y la productividad artística deberían ser diferenciadas conceptualmente, y que mucha de la confusión que circunda a la creatividad podría provenir de esta falta de distinción". Y no es esto sólo. Está además el problema de la unicidad de la creatividad o su estructura factorial. Es conocida la polémica. SULTAN (1962) y GETZEL Y JACKSON (1962) piensan que la ---

originalidad es un rasgo unitario. Nosotros estamos más -- bien con la opinión contraria: GUILFORD (1970) dice: "La - creatividad no es una: ella es múltiple, toma numerosas -- formas". TAYLOR I.A. (1975) dice que la creatividad es un concepto multiordinal que puede aplicarse a un niño y también a Einstein: "La tendencia se ha dirigido a mirar a la creatividad menos como un concepto singular, y más crecientemente como un conjunto complejo multidimensional de componentes relacionados o áreas que interaccionan para producir modelos variados, o estilos de conducta que pueden ser llamados creativos. Crecientemente, la creatividad ha sido vista como una función de diferentes disposiciones de la - personalidad en interacción con varios tipos de climas o - ambientes". Una última cita: TORRANCE, E.P. (1975) cita en su defensa de la pedagogía de la creatividad a un "enemigo" EBEL, R.L. (1973), con el que nosotros no podemos menos -- que estar de acuerdo. Dice Ebel (p. 10): "Aquellos que intentan enseñar a las personas a ser creativas en general, - o poner a prueba la creatividad en general, (los subrayados son nuestros) me parece a mí que están persiguiendo -- fuegos fátuos. Pienso que no es razonable creer que aquellos que sobresalen en realizaciones creativas, deben sus éxitos a la superabundancia de capacidad creativa general o talento. El éxito creativo parece siempre depender de es peciales habilidades, de oportunidades especiales, de es fuerzo especial".

Todo esto nos está invitando a que intentemos mover-- nos no en campos genéricos de creatividad y creativos, --- sino en campos y sujetos específicos. Esto hace que nuestro planteamiento de la relación entre autonomía afectiva y creatividad deba ser reducido al mundo concreto de la -- creatividad artística. Y pensamos que ni siquiera esta con creación es suficiente: concretamente vamos a limitarnos a los artistas pintores. Esto supone, pues, que vamos a en-- trar dentro de un campo específico de la creatividad que -

es el de la Psicología del arte, sobre cuya especificidad y necesidad hemos dicho ya algo en nuestra introducción,-- y sobre el que brevemente tendremos que hacer ahora alguna ligera precisión.

Como en tantas cosas en Psicología, no hay acuerdo sobre la entidad de la psicología del arte: con el agravante adicional de que tampoco fuera de la psicología hay acuerdo simplemente sobre la entidad del arte. El objeto de arte es ya hoy algo discutido: se han erosionado las fronteras tradicionales, por ejemplo, de la pintura y la escultura, del arte puro y el arte aplicado. GOODMAN (1977) llega a hacer la sugestión de que en vez de preguntar "¿qué objetos son permanentemente obras de arte?", se debería preguntar "¿cuándo un objeto es una obra de arte?". Lo cierto es que incluso los filósofos de la estética han abandonado el intento de definir el arte y la obra de arte. GRANGER ---- (1979) nota cómo este problema ha polarizado el problema de la estética entre una estética empírica y una estética especulativa. Esta última incluiría la estética filosófica y la teoría del arte (equivalente a la expresión francesa sciences de l'art y a la alemana kunswissenschaft). La estética empírica sería la que de hecho han adoptado los psicólogos y otras disciplinas que usan métodos científicos. Granger no está muy de acuerdo con esta limitación de la Psicología, y prefiere que los psicólogos no abandonemos la línea de la teoría del arte. Pero con este planteamiento Granger, está cayendo en un vicio en el que frecuentemente ha caído la Psicología del Arte que, como notaba --- FAIRBAIRN, W.R.D. (1938) hace mucho tiempo, se ha convertido a veces más en una Psicología de la apreciación del arte, o Psicología de la estética o del perceptor, que en -- una abierta Psicología del arte.

En realidad, como nota FRANCÈS, R. (1968), este fallo es injustificado pues aun un sistema estético debe abarcar un triple dominio: 1) el proceso de creación artística, --

con sus condicionamientos individuales o históricos y sociales; 2) el análisis de las obras, su clasificación, la búsqueda de normas a las que se conforman; 3) los efectos de los productos artísticos sobre el receptor humano. Sin embargo la mayor atención se ha dedicado al último aspecto, aunque no exclusivamente. Aunque como dice el mismo Fairbairn, podría prescindirse en cierto modo de la psicología del perceptor, pero no de la psicología del artista. Un hombre solitario, en el desierto o en una isla robinsoniana, no deja de ser artista porque falten espectadores para su obra.

En cuanto a los contenidos específicos de la Psicología del arte, ARNHEIM, R. (1971) afirma con una lógica diáfana que el arte puede ser tratado como cualquier otro producto mental, y que por lo tanto cualquier rama de la Psicología general es aplicable al arte. De las muchas formulaciones que se han hecho intentando concretar los aspectos más propios de estudio de la Psicología del arte, yo elegiría los de FAIRBAIRN, W.R.D. (1938) quien hablaba de cuatro campos: 1) el campo de la persona del artista; ---- 2) el campo del espectador; 3) el campo de la obra de arte; y 4) el campo de la técnica, hasta donde esté determinada por la psicología del artista.

Por supuesto, no estamos de acuerdo con los que eliminan de la Psicología del arte el estudio de la persona del artista. Pensamos, por el contrario, que es fundamental su estudio. Y a ello se va a dedicar nuestra investigación. Pero está claro que más que la "personalidad creadora", buscamos cuáles son los aspectos de la personalidad que pueden favorecer determinados actos creativos: en nuestro caso, las obras pictóricas del arte.

## 1.2. Revisión de trabajos e investigaciones.

"En los últimos años de los sesenta se dijo que la investigación de la creatividad había quedado exhausta. Mi-- rando hacia atrás, hubo ciertamente escasez de obras impor-- tantes durante estos años, y la producción se hizo aún más escasa en los setenta. Cualesquiera sean las razones de es-- te reposo (...) parece haber ahora un resurgimiento. (...) El interés en la creatividad generalmente significa preocu-- pación por los procesos intrapsíquicos, el simbólico, irra-- cional e individual. Parece saludable para la personalidad que la investigación de la creatividad vuelva". Lo que ante-- cede son afirmaciones de HELSON y MITCHELL (1978, pp. 570-572). Es como una descripción a grandes trazos del ritmo último de trabajos sobre creatividad. Hay, sin embargo, un dato que comentar. Según lo dicho más arriba, de cara a -- una comparación con estudios anteriores, nos interesarían sobre todo los realizados con el mismo tipo de sujetos que nosotros vamos a investigar, es decir, artistas pintores. Pero aquí tropezamos con una seria dificultad. Como subra-- yan GÖRTZ y GÖRTZ (1979 a) no es fácil obtener la colabora-- ción de los artistas profesionales, que generalmente recha-- zan cualquier procedimiento de test, sobre todo los cues-- tionarios de personalidad: lo cual ha hecho que sean muy -- pocas las investigaciones realizadas con artistas profesio-- nales. El subterfugio ha sido recurrir a los estudiantes -- de arte, más dispuestos a colaborar; pero ya hemos aludido más arriba a sus claras contraindicaciones, y a la imposi-- bilidad de generalizar sus conclusiones a los artistas.

Esto nos ha movido a presentar, no solo las investiga-- ciones sobre artistas, sino a dirigir una mirada de conjun-- to a otros tipos de creativos, pensando en las posibles -- afinidades que puedan ofrecernos, al menos para plantear -- hipótesis. Además, y según lo dicho más arriba, nos intere-- sa presentar no simplemente un catálogo de síes y noes a --





nuestro interrogante principal, sino una visión que, aunque de modo breve, nos informe en conjunto sobre los hallazgos de las diversas investigaciones sobre personalidad y creatividad.

#### 1.21. Fuentes de información

Aparte de los medios básicos y comunes de información en Psicología, señalaría algunas revisiones concretas hechas por diversos autores.

-GUILFORD, J.P. 1950, 1965, 1967 , 1970. Su información es especialmente importante en lo que se refiere a relaciones de la creatividad e inteligencia.

-TAYLOR, J.A. 1975. Es una información muy completa en la que da mucho relieve a las investigaciones sobre la personalidad creativa.

-TORRANCE, G.P. 1975. Su información es totalmente interesada, dirigida a demostrar la actualidad y utilidad de los estudios de la creatividad en la educación.

-GETZELS, J.W. 1975. Quizá sea el informe más sistemático sobre la creatividad incluyendo sugerencias para estudio de nuevos temas. Quizá el empeño al tener que realizarse brevemente reduce mucho la información sobre cada punto.

-HELSON Y MITCHEL 1978. Es breve, pero muy sustancioso, -- con referencias no habituales y menos conocidas.

-BARRON, F.; HARRINGTON, D.M. 1981. Es una profunda información sobre la investigación sobre creatividad en estos últimos quince años. Subraya con plena intuición los puntos críticos. Completa los anteriores informes del mismo BARRON 1968, 1972.

-ROZET, I.M. 1981. Una información sobre la psicología rusa de la creatividad, sobre la que no suele ser sencillo tener datos.

## 1.22. Estudios de la creatividad

La bibliografía sobre creatividad es tan amplia que -- uno renuncia fácilmente a la tentación de ser exhaustivo.-- Aun así los títulos y trabajos sobreabundan y ofrecen esa ambigua sensación, entre gozosa y ansiosa, del desborda--- miento. Por eso me gustaría de alguna manera presentar como en dos versiones distintas la "producción" hasta el momento: una para presentar tendencias y centros de estudio de la creatividad; otra cronológica, más a manera de río,-- en la que aparecieran las investigaciones sin orden de escuelas tal como fueron brotando. En el apartado siguiente trataremos de clasificar y clarificar las posturas específicas respecto al tema de esta investigación.

Por supuesto, solamente vamos a hacer referencia a -- los estudios que se refieren a la personalidad de los creativos , dentro de los cuales podemos encontrar afinidades con la personalidad de los artistas: lo cual indudablemente restringe enormemente los títulos y autores a los que -- vamos a aludir.

### 1.22.1. Núcleos de investigación

Como es lógico y esperable, la Psicología del arte es tá claramente condicionada por los diversos planteamientos y escuelas, científicas o no, de la Psicología. Los estudios abundan en distintas líneas teóricas. TAYLOR, I.A. -- (1975) cree que las investigaciones sobre Psicología de la creatividad han sido realizadas fundamentalmente por las -- aproximaciones psicoanalíticas (en general se estima que -- el psicoanálisis es el que más se ha preocupado por la psicología del arte), las humanísticas, las de la psicología de los rasgos y factorial, las holísticas y las asociacionistas. Antes WEBER, J.P. (1966), refiriéndose específicamente a la Psicología del arte, estimó que se podían reducir a tres líneas fundamentales: la línea de la psicología

experimental, la de la psicología fenomenológica y la del psicoanálisis. Nosotros estamos interesados especialmente en los estudios experimentales y psicométricos. No se nos ocurre, sin embargo, despreciar al resto: incluso pensamos que es de interés para nosotros el prestarles atención. En nuestro estudio van a aparecer de hecho algunos hallazgos psicoanalíticos que van a ser utilizados como hipótesis para ser comprobados. Aunque nuestras técnicas de trabajo -- sean correlacionales. Por todo esto, no ha de extrañar que hagamos luego referencia a estudios de diversos paradigmas.

No vamos a hacer referencia a las interpretaciones no psicológicas de la creatividad, fundamentadas básicamente primero en la neurofisiología y posteriormente en la cibernética. Se trata de un intento aparentemente incongruente con la creatividad (el modelo cibernético de la máquina no tiene por principio iniciativa, sino que es solo ordenador de las órdenes recibidas). Puede verse un buen informe y crítica de esta línea en ROZET, I.M. (1981).

Geográficamente la Psicología de la creatividad tiene de hecho la misma extensión que la Psicología general. En líneas muy generales podría decirse que en Europa ha predominado la línea psicoanalítica, sobre todo en cuanto a Psicología del arte, y en Norteamérica la línea de la psicología científica. La psicología rusa de la creatividad manifiesta su apartamiento específico de la occidental y su estilo propio, pero, por ejemplo, en la bibliografía del libro de ROZET, I.M. (1981) (una bibliografía con un extraño orden alfabético totalmente igual al occidental menos el suceso mágico acostumbrado en Rusia de que los primeros lugares, a despecho de la A, B, etc., están ocupados por --- Marx, Engels y Lenin) pueden encontrarse bastantes, aunque no completas, referencias a la psicología no rusa, europea y americana. Ningún país tiene, sin embargo, la cantidad de núcleos de investigación sobre creatividad permanentemente estructurados como los tiene Norteamérica. Los prin-

cipales, puesto que hay más sobre todo de "creatividad aplicada", son los que vamos a presentar a continuación.

-IPAR. Son las iniciales del Institute of Personality Assessment and Research, fundado en 1949 en el Berkeley Campus de la Universidad de California. En su staff aparecen Sanford, N., Tolman, E.C., Mackinnon, D.W., Tryon, C., Barron, F., Crutchfield, R.S., Erikson, E.H., Gough, H.G., Harris, R.E., Helson, R. ... Indudablemente se trata del centro que más ha promocionado el estudio de la personalidad creativa.

-Utah Conferences. Bajo el impulso de Taylor, C.W. se formó en Utah un productivo equipo de creatividad. Inicialmente (1940) en contacto con Thurstone, L.L. y Guilford, J.P., y con el apoyo de la National Science Foundation se celebraron sus ocho conferencias internacionales sobre creatividad con participación de los más destacados investigadores. Promocionaron además sus propios estudios. Además de Taylor, C.W., en su staff estaban Ghiselin, B., Sheets, B., Cochran, J.R., Smitle, W.R.

-ARP (Aptitude Research Project). Es el centro donde ha trabajado fundamentalmente Guilford, J.P. Su objetivo y leit motiv básico ha sido el estudio de las relaciones entre creatividad e inteligencia.

-Universidad de Chicago. Sus trabajos sobre creatividad tienen como centro a Getzels, J.W. y Jackson, P.W.

-La Fundación Richardson, administrada por la APA (Asociación Americana de Psicología), patrocina investigaciones sobre creatividad.

-La Alex F. Osborn's Creative Education Foundation además de un Instituto para el uso de la creatividad en la resolución de problemas, esta fundación es el origen del Journal of Creative Behavior. Se desarrolla en la Universidad de Buffalo, y entre sus colaboradores están Gordon, W. y Prince, G. que han trabajado en la Sinéctica; Upton, A., con

su obra sobre análisis creativos (1963), Lowenfeld, V. con sus trabajos sobre los dibujos de los niños, y Parnes, S.

-El Instituto Pedagógico de la Universidad de Minnesota - tiene como iniciador a Torrance, E.P. quien ha trabajado - fundamentalmente con niños y problemas de la educación - creativa.

En general predominan los trabajos de tipo psicométrico: aunque no es extraño encontrar equipos "pluriparadigmáticos" donde encontramos colaborando a teóricos de distintas escuelas: en el IPAR, por ejemplo, encontramos trabajando a Erikson, E.H., psicoanalista, al que luego vamos a utilizar en nuestras hipótesis teóricas de trabajo.

#### 1.22.2. Investigaciones sobre personalidad y creatividad.

Como insinuábamos más arriba vamos a seguir un orden cronológico en la presentación de autores e investigaciones que han tratado el tema o temas afines. A los autores con más de una investigación los estudiaremos cronológicamente con su primera obra citada. Esta presentación cronológica indiscriminada puede molestar con su aparente desorden, pero tiene la ventaja de ofrecernos tal cual surgió y se desarrolló el río vertiginoso de opiniones e investigaciones.

En el apartado siguiente trataremos de poner un poco de orden, seleccionando más específicamente las posturas - que puedan referirse al tema de la creatividad y la autonomía afectiva de los sujetos, y planteándolo sistemáticamente.

De cada autor nos vamos a referir simplemente a aquellos aspectos que directamente se refieren a la relación - personalidad-creatividad, o a los que en principio pensamos que pueden tener relación con nuestras propias hipótesis de trabajo. Comencemos pues con ellos.

-GALTON, F. (1869, 1878). En su estudio de los genios, considera como características suyas la inspiración (entendida como actividad automática de la mente), el entusiasmo, la rapidez, la fluidez, las asociaciones mentales definidas, imaginación viva, más impulsividad que control. Cuando años más tarde estudió a los científicos, afirma que la mitad de ellos tienen en grado apreciable las siguientes características: energía, salud, seguimiento enérgico de sus propósitos, hábitos profesionales, independencia de opinión y un fuerte gusto innato por la ciencia.

-LOMBROSO, C. (1891). Puede verse su teoría en STEIN, M.I. y HEINZE, S.J. (1960). Vió la genialidad como una psicosis degenerativa del grupo epileptoide, y creyó que "la coincidencia de genialidad y locura nos permite comprender la asombrosa inconsciencia e intermitencia de las creaciones del genio". Sus puntos de vista han sido muy criticados: incluso en los casos que él cita las enfermedades psíquicas aparecen después de que ya han producido obras geniales.

-FREUD, S. A nadie se le oculta el papel de Sigmund Freud respecto al arte. Nos vamos a limitar a plantear muy brevemente sus principales tomas de posición respecto a la personalidad del artista, precisamente por ser suficientemente conocidas. Freud afirma que el artista en general realiza su obra según las mismas leyes que el psicoanálisis ha descubierto para los sueños y los síntomas neuróticos: las leyes de la compensación, el desplazamiento, la transferencia. Este es el principio básico que Freud establece en su psicoanálisis del arte. Su primera sugerencia aparece en "El delirio y los sueños en "La Gradiva" de W. Jensen" --- (1907), aunque Freud se limita a decir que el artista intuye de alguna manera esas leyes, y se somete a ellas en la realización de su obra. No llega a afirmar aún que la crea

ción artística obedezca a los mecanismos de proyección, etc. Esta afirmación se hará explícitamente en "Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci" (1910). Dejando al margen el posible "constructo subjetivo" que Freud imagina de la infancia y vida de Leonardo, la conclusión teórica es que el artista proyecta sus contenidos inconscientes en la obra. Dicho de forma muy definida, la obra artística equivale a la sublimación de la neurosis del artista. Es posible que esta afirmación solo sea nueva en cuanto a la nomenclatura y construcción teórica, pues algo de esto se había pensado con frecuencia. El estudio de Leonardo consagró esta visión. Y aunque Freud no se detuvo en ella, sí que se han detenido en ella muchos seguidores psicoanalistas, y muchos creadores que han convertido en tópico esta posición freudiana. Freud había planteado anteriormente en "El poeta y la fantasía" (1908) otra clave de interpretación del arte, que parte de una teoría del juego: juego y obra artística son actividades similares: entre ambas aparece la fantasía. Tanto al jugar, como al crear, como al fantasear, el sujeto no hace más que expresar tendencias reprimidas según las leyes que el psicoanálisis establece para los síntomas neuróticos, los sueños, los actos fallidos y las equivocaciones. Mucho más tardíamente, en el año 1928, en "Dostoyevski y el parricidio" plantearía Freud de forma muy expresa lo que en la lógica de su teoría había que dar por supuesto: la conflictividad del complejo de Edipo en los artistas como origen de su personalidad creadora y su obra. Sobre estos principios básicos, según la interpretación ortodoxa, establece Freud la estructura de la personalidad del artista.

\*RANK, O. (1918). Sigue y desarrolla a Freud en la interpretación del arte y del artista. Cree que los problemas estéticos fundamentales no pueden explicarse simplemente con los procesos de la esfera consciente; la modificación

estética del efecto del sentimiento placentero sólo puede explicarse por lo inconsciente. El arte ocupa un lugar intermedio entre el sueño y la neurosis, y en él subyace un conflicto que está demasiado maduro para un sueño, y que - todavía no es patógeno. El artista está psicológicamente - entre el soñador y el neurótico; el proceso psicológico es esencialmente el mismo en ambos, y sólo se diferencian en grado. La obra de arte es una forma de satisfacer deseos - insatisfechos. El arte se convierte así en una especie de terapéutica, una manera de resolver el conflicto con el inconsciente sin caer en la neurosis. La forma en el arte -- cumple la misma misión que la deformación en los sueños: - es un disfraz que permite manifestarse a los deseos prohibidos; el placer estético es un simple placer preliminar y superficial que oculta el placer auténtico, reprimido.

-JUNG, C.G. Como es sabido Jung (1928) participó en la -- crítica al "pansexualismo" freudiano, y transformó la libido en una energía psíquica universal, un inconsciente co--lectivo, en el que los símbolos se transfieren en forma de arquetipos heredados. A partir de este replanteamiento, -- Jung adopta posturas nuevas sobre el arte (JUNG 1922, 1930, 1932). En su libro póstumo (JUNG 1962), JAFFE, A. (1962) -- concreta las últimas ideas de Jung sobre los artistas. Para Jung la obra del artista sólo puede ser entendida par--cialmente en función de su psicología personal: el artista da forma a la naturaleza y a los valores de su tiempo que, a su vez, le forman a él. El artista es portavoz de su época: permanece individual la manera de representación, el - estilo y la calidad de la obra de arte, pero la obra de arte es colectiva, y por eso conmueve a muchos. En cuanto a la personalidad del artista, parece que lo que la obra de arte realiza es una función en cierto modo estructurante, - quizá terapéutica, por la que realizan lo que Jaffé, A. -- llama una unión de opuestos: "Lo que, de hecho, tienen hoy



día los artistas en el corazón es una reunión consciente - de su propia realidad interior con la realidad del mundo o de la naturaleza; o, en último caso, una nueva unión de -- cuerpo y alma, materia y espíritu. Ese es su camino para - la "reconquista de su peso como seres humanos".

-VIGOTSKI, L.S. Su obra, *Psicología del Arte* (VIGOTSKI, L. S. 1970), impublished durante cuarenta años, está llena de un gran interés, aunque no esté directamente interesada -- por el problema que intentamos plantearnos en este estudio. Su crítica a la *Psicología del Arte* emanada del *Psicoanálisis* es implacable. Parte de una afirmación: que las causas más inmediatas del efecto artístico subyacen en el inconsciente. Este es el único valor que reconoce al *Psicoanálisis*, pero rechaza toda su aplicación, sobre todo desde el punto de vista de la psicología social (vease el capítulo 4). El personalmente quiere hacer una *Psicología del Arte* con un método objetivo, analítico, que rechace el psicologismo. Lo que intenta es recrear, mediante el análisis de la estructura de la obra de arte, la estructura de la reacción interna que provoca. La especificidad del arte, para Vigotski, no consiste en la expresión de sentimientos humanos, aunque trabaje con ellos, sino su metamorfosis: - lo que esta metamorfosis consigue es que los sentimientos individuales se generalicen y se tornen sociales. El movimiento que engendra la función específica del arte es el - que Vigotski denomina "contrasensación": es una especie de catarsis (que no tiene nada que ver con la aristotélica ni la freudiana), en la que se realiza la solución de ciertos problemas de la personalidad, o del descubrimiento de una verdad más humana y elevada de los hechos de la vida: se - realiza desarrollando el contenido afectivo de la obra en dos direcciones opuestas que sin embargo tienden hacia un punto en el que se produce una especie de corto circuito - que resuelve el afecto y produce una transformación y cla-

rificación del sentimiento, por la que éste aparece social y generalizado. De la teoría de Vigotski, son éstos los aspectos que más relación pueden tener con nuestros planteamientos.

-LOWENFELD, H. (1941) sigue la teoría de la hasta ahora mayoría de autores de orientación analítica identificando la creatividad con la patología, y escribe que casi todas las personas con talento artístico sufren de conflictos neuróticos: para él, el artista es en general una persona mal ajustada.

-PRADOS, M. (1944). Aplicando el test de Rorschach estudió a veinte artistas profesionales (quince varones y quince mujeres). Los rasgos comunes que encontró en ellos fueron una mentalidad superior que enfatizaba las formas abstractas del pensamiento y las actividades lógicas y constructivas, una clara desatención para los problemas rutinarios de la vida de cada día, un cierto miedo a la mediocridad, un fuerte impulso al éxito, riqueza de intereses íntimos, y una fuerte sensibilidad e interés emocional por el mundo de los otros aunque con falta de adaptabilidad a él.

-ROE, A. (1946, a, b, c, 1952, 1953, 1972, 1975). Sus estudios sobre artistas y pintores son clásicos. Se iniciaron incidentalmente desde otro campo en la Yale School of Alcohol Studies al intentar estudiar la relación entre creatividad y alcohol. Su estudio básico (1946 a) con pintores se realizó con una muestra de veinte pintores con éxito, si no económico en todos, sí al menos en su reconocimiento profesional. Algunos estaban psíquicamente muy ajustados, otros estaban mal ajustados, pero ninguno había necesitado ayuda clínica. La selección de la muestra se hizo con la ayuda de técnicos: un director de un museo, un crítico de arte y un pintor. Todos eran americanos, y su edad oscilaba entre los treinta y ocho y sesenta y ocho años, con una

media de cincuenta y uno.

Los instrumentos de estudio de la muestra fueron amplias entrevistas, el estudio directo de muchas de sus obras, el estudio exhaustivo de todo lo escrito sobre ellos y por ellos. Además se les aplicó el test de Rorschach (con un blind analysis realizado por Klopfer) y el TAT (que --- ofreció especial dificultad por el rechazo de los artistas a la pésima calidad de las imágenes del test, y cuyas historias fueron analizadas por Carmichael, H. y Bühler, Ch.)

Las conclusiones de su estudio son muy interesantes. Su conclusión básica afirma lo siguiente: "No hay rasgos de personalidad o intelectuales ni constantes en la historia de su vida que caractericen a todos ellos y a su grupo al margen de otras personas" (ROE, 1946 a, p. 2).

Las generalizaciones que pueden hacerse sobre este grupo de artistas, pueden aplicarse igualmente bien a otros grupos de profesionales con éxito: serían las siguientes:

-Su inteligencia, por estimación, parece mejor que la media, cercana a la superior y más dotada en pensamiento abstracto.

-Muchos de ellos son sensibles, no agresivos, con una adaptación emocional bastante pasiva.

-Muy trabajadores: aunque tienen una considerable libertad superficial con respecto a horas y sitios de trabajo, la autodisciplina requerida para realizar las vidas bastante rutinarias que son características de la mayoría de ellos es probablemente mucho mayor de lo que es apreciado generalmente.

-No hay nada en la personalidad o estructura intelectual de estos hombres que pueda ser considerado como único determinante de su elección de la pintura como vocación o de su éxito en ella.

-No hay factores ambientales que sean comunes únicamente para este grupo.

-Las dificultades que han padecido son iguales a las que han padecido otros que no son artistas.

-En algunos casos está muy claro que el ser capaz de dibujar mejor que otros niños fué utilizado como compensación de su incapacidad para competir con ellos en otros aspectos. Esto no sólo les dió algo de aprobación y reconocimiento social de su capacidad sino que, lo que parece más importante, les dió cierta seguridad de su propia superioridad.

-Las actitudes parentales por lo menos no fueron siempre favorables.

-Sólo unos pocos de ellos se manifiestan satisfechos de su competencia técnica.

Como interpretación de los casos, ofrece Roe unas ideas que pueden interesarnos sobre la autonomía y homonomía de los pintores. Son dos términos que toma de la teoría de Angyal, A. (1941) sobre personalidad, y que hemos de explicar. Se trata de dos impulsos que existen en todas las personas. La autonomía es un impulso a dominar el ambiente, a conquistarlo y triunfar en él, a imponer sus decisiones personales sobre una amplia esfera de sucesos. La homonomía es un impulso por el que la persona busca su inclusión en grandes grupos: expresa la tendencia de los seres humanos a compartir y participar, a encuadrarse y configurarse con categorías superindividuales como la familia, el grupo social, un orden mundial con un determinado sentido, etc. La agresividad puede ser considerada como una manifestación específica de la tendencia hacia la autonomía. Por el contrario, la tendencia hacia la homonomía trabaja con series de identificaciones, empezando con primitivas identificaciones con la familia y ramificándose desde ellas. El impulso hacia la autonomía tiene un tinte masculino, mientras que el impulso hacia la homonomía lo tiene femenino. Nuestra cultura tiende a reprimir la autonomía y fomentar la homonomía.

Aunque a Roe le parece que este planteamiento de An--  
gyal es una "supersimplificación", estima sin embargo que  
es útil para expresar comportamientos de los artistas.

La actividad creativa satisface simbólicamente a am--  
bos impulsos: como una manera de expresar el dominio de --  
los instrumentos satisface el impulso hacia la autonomía;  
pero también satisface el impulso a la homonomía cuando el  
artista se encuentra perdido en su obra. Por otra parte, -  
al pintar un objeto, o un paisaje, o una persona, el pintor  
en cierto sentido los incorpora dentro de sí mismo, lo que  
satisface a ambos tipos de impulso o tendencia.

Otro camino de reflexión sobre el mismo tema de auto-  
nomía y homonomía es el de la relación entre creatividad y  
sexualidad. Al igual que la creatividad, la sexualidad a -  
su más alto nivel puede también satisfacer ambos impulsos.  
Esta semejanza entre ambas actividades ha hecho surgir mu-  
chas indicaciones y discusiones sobre la relación entre --  
creatividad y sexualidad. Si las dos tienen el mismo resul-  
tado, una puede convertirse en sustituto de la otra. Si la  
actividad creativa sustituye a la actividad sexual, tam--  
bién puede desplazarse de una a otra la culpabilidad. Con  
el tiempo el desplazamiento puede ser tal que la actividad  
sexual se realice libremente y sin embargo puedan encon--  
trarse dificultades para pintar. Roe dice que en su mues--  
tra han aparecido casos de este tipo, y hay uno muy común:  
la situación en la que las relaciones parentales no han si-  
do adecuadamente resueltas se prestan a que sea muy proba-  
ble encontrarse con dificultades para pintar que pueden ma-  
nifestarse o en inhibición al comenzar a pintar, o depre--  
sión al terminar de hacerlo, o ambas.

Roe, a través de la muestra estudiada, opina que la -  
pintura puede usarse para realizar las expresiones instin-  
tivas: por ejemplo parece haber justamente relación direc-  
ta entre la libertad en el uso del color y la libertad de  
la expresión emocional.

El hecho de ser pintor parece tener para muchos miembros de la muestra un valor homónimo muy grande: el sentimiento de ser uno del "gran gremio" de los pintores parece tener un gran valor para estos hombres que con frecuencia se sienten rechazados y mal entendidos.

-GUILFORD, J.P. (1950, 1957 , 1957 , 1959 , 1959 , --- 1975 ). Es sobradamente conocido que a Guilford le interesa primariamente la identificación de las capacidades intelectuales de las personas creativas: esto no quiere decir que no estime la importancia de la personalidad para el creativo: piensa que probablemente la productividad depende también de variables como intereses, actitudes y temperamento. Pero a la hora de identificar a las personas creativas o de mejorar sus rendimientos, piensa más en las aptitudes. Así dice en su capítulo sobre factores que favorecen y factores que obstaculizan la creatividad en CURTIS, J., DEMOS, G. y TORRANCE, E.P. (1967): "Por más que las cualidades temperamentales y de motivación nos pueden ayudar en cierto modo a identificar a los individuos potencialmente creativos, ninguna de dichas cualidades constituye un indicio independiente, como tampoco el reunir las todas sería suficiente. Por otra parte, tampoco nos ayudan mucho esta clase de cualidades para entender la naturaleza del proceso creativo. En general, tenemos menos oportunidad de cambiar a los individuos por lo que afecta a estas cualidades, con vistas a favorecer su creatividad, si hacemos excepción de algunos cambios de actitud".

En el mismo trabajo se pregunta previamente si se puede hablar de unas características de personalidad comunes a los individuos creativos que pertenecen a diversos grupos. Piensa que no se deben generalizar con facilidad las conclusiones obtenidas en un grupo creativo al resto de los grupos creativos, aunque le parece que sí hay aspectos de coincidencia: alude a la confianza en sí mismos, cierta se

guridad y valentía ante el grupo social, la independencia de juicio, la impulsividad (no disciplina), y el sentido del humor.

Su opinión más concreta sobre la personalidad de los creativos, podríamos deducirla de sus "acuerdos" y "desacuerdos" con las investigaciones sobre la materia, tal como las expone en su última revisión sobre la creatividad (1975). Los "acuerdos" respecto a la personalidad de los creativos vienen a ser estos:

- Son personas con un alto nivel de curiosidad, con fuerte necesidad de informarse.
- Están interesados en el pensamiento reflexivo del que se deriva satisfacción, pero probablemente les satisfacen más los logros en pensamiento productivo.
- Son menos sumisos a la realidad.
- Tienen una apreciación no usual del humanismo y facilidad para producirlo.
- Tienen necesidad de aventura: esta puede ser la razón de su tendencia al riesgo.
- Al alto nivel de curiosidad añaden la necesidad de variedad.
- Poseen un alto nivel de tolerancia de la ambigüedad.
- Tienen preferencia por el desorden, al menos en las formas visuales, pero con deseo de resolver la ambigüedad y el desorden.
- Poseen una fuerte individualidad: "la persona creativa es una criatura con autoarranque, con una fuerte necesidad de autonomía y autodirección".
- Sienten necesidad de ser reconocidos por los otros.
- Son independientes de juicio.
- Tienen un bajo nivel de sociabilidad.
- Poseen un alto nivel de autosuficiencia.
- No aceptan las cosas como son, quieren mejorarlas.
- Su autoevaluación y autoconfianza son altas.
- Los muchachos pueden presentar intereses femeninos, y las

muchachas pueden presentar intereses masculinos. El hombre creativo presenta intereses estéticos que comunmente no -- son vistos como masculinos.

-Temperamentalmente son introvertidos.

-No son ni neuróticos ni psicóticos: los que puntúan alto en producción divergente tienden a puntuaciones un poco -- más bajas en tendencias neuróticas o inmadurez emocional, -- lo cual es consistente con la observación común de que los neuróticos son menos creativos.

-El efecto de la psicoterapia sobre los creativos, al -- igual que en los no creativos, es muy difícil mostrarlo ex -- perimentalmente. Podría en teoría esperarse que la terapia pudiera remover alguno de los bloqueos de la producción -- creativa. Anecdóticamente en el año 1940 el científico Bo -- ring se psicoanalizó para mejorar su creatividad: pero no -- dió resultado.

Guilford tiene también varios trabajos sobre la crea -- tividad en el arte (1957 , 1962, 1967). En este último tra -- bajo, fiel a su línea teórica trata de acentuar la importan -- cia de una estructura de referencia o teoría como fuente -- de problemas significativos en la realización de investiga -- ciones. Se sugieren dos modelos psicológicos que servirían al investigador en materia de comportamiento artístico cre -- ativo; un modelo para toda la gama de aptitudes intelectua -- les, entre las que se cuentan muchas que parecen ser im -- portantes para el éxito en la creación artística. Los con -- ceptos y principios que estos modelos ofrecen serían per -- fectamente adaptables y aplicables a la búsqueda de una -- comprensión más amplia del artista creador y de su compor -- tamiento.

-BARRON, F. Todas sus obras que reseñamos en gran parte en la bibliografía suelen ser importantes y referidas al estu -- dio de personalidad de los creativos. Trata directamente -- nuestro tema en su libro Creativity and Personal Freedom -



(1968), en el que recoge diversas investigaciones propias y ya publicadas anteriormente la mayoría, realizadas desde el año 1953 hasta la publicación del libro. También en su siguiente libro de las mismas características Creative Person and Creative Process (1969). No es fácil reunir sus posiciones y vamos a limitarnos a seleccionar algunos aspectos que más tienen que ver con nuestro interés.

Uno de sus estudios más conocidos (BARRON 1955 ) trata directamente el tema, iniciando el método de comparación de creativos y no creativos en cuanto a la organización de su personalidad. Hipótesis que se confirmaron en este estudio fueron las siguientes:

- a) La persona original prefiere la complejidad y cierto -- grado de aparente desequilibrio en los fenómenos.
- b) Las personas originales son psicodinámicamente más complejas y tienen mayor potencial para una síntesis compleja del yo.
- c) Las personas originales son más independientes en sus -- juicios.
- d) Las personas originales son más autoasertivas y dominan -- tes.
- e) Las personas originales rechazan la supresión como un -- mecanismo para el control del impulso. Esto implica que se prohíben a sí mismos menos pensamientos, no les gusta vigilarse a sí mismos o vigilar a otros, están dispuestos a aceptar ideas consideradas habitualmente como tabú, y en general expresan en sus personas la clase de indisciplina -- que la teoría psicoanalítica adscribe a la organización libidinal en la que predominan derivados del primer estadio anal, más que del último, en el desarrollo psicosexual.

En la discusión de los datos de esta investigación, -- Barron expone la teoría de que la disposición para la originalidad puede ser vista como un modo altamente organizado de responder a la experiencia. Pueden acompañarla rasgos socialmente mal vistos, como la rebeldía, el desorden

y el exhibicionismo, o rasgos socialmente apreciados como la independencia de juicio, libertad de expresión, novedad de construcción y conciencia de sí mismo. Entiende la rebeldía (1968, c. 11) como resistencia a la ocultación, rechazo del "ajuste", insistencia firme en la importancia -- del propio yo y de la individualidad. Entendida así, le parece que la rebeldía es muy frecuentemente la marca de un carácter sano, aunque puede también constituir una expresión socialmente reprobada que es la delincuencia. La independencia de juicio es una de las características que Barron ve muy unida al desarrollo de una filosofía personal profundamente sentida por los creativos. Veamos cuales son las consecuencias que Barron deduce del experimento realizado por Solomon Asch (ver Barron 1968, c. 14).

La técnica experimental básica consistió en situar a un individuo en situación de conflicto radical de juicio -- con todos los otros miembros de un grupo. Se hizo luego -- una descripción de independientes y sumisos sobre dos muestras de N=43 cada una de ellas. Los factores que parecen estar implicados en estas descripciones son los siguientes: en los independientes parece haber 1) una cierta evaluación positiva del entendimiento y la originalidad cognitiva, -- así como del espíritu de libertad de prejuicios; 2) un alto grado de implicación personal y reacción emocional; --- 3) falta de facilidad social, o ausencia de las virtudes -- sociales comunmente evaluadas. Por su parte en los sumisos parece haber 1) facilidad en las relaciones interpersonales; 2) eficiencia personal y programación para conseguir algunas metas; 3) estabilidad personal y salud mental.

En cuanto a estabilidad personal dice Barron que "ninguna de estas medidas reveló una diferencia significativa entre independientes y sumisos. Sobre la base de estos resultados, uno concluiría que los dos grupos son más o menos iguales en estabilidad personal, a pesar de la más grande tendencia de los sumisos a caracterizarse a sí mis-

mos por adjetivos que se utilizan habitualmente en relación con la estabilidad".

Con la colaboración de Asch se construyó el cuestionario sobre independencia de juicio a partir de nuevas hipótesis: estas son "algunas de las ideas que guiaron al investigador en la construcción de este cuestionario y que - hasta cierto punto han sido corroboradas por los resultados":

- a) Los independientes valoran la obra creativa en otros y en sí mismos. Son receptivos a las nuevas ideas, aunque - aparentemente sean impracticables, y están más interesados en la originalidad y acierto de una idea o teoría para describir la realidad que en sus posibles aplicaciones prácticas.
- b) Los independientes valoran particularmente a la persona como individuo, y responden más a la integridad interior - de otra persona que a las características superficiales agradables.
- c) Los independientes son independientes. Ellos no son partidarios de recibir órdenes, o integrarse en el grupo, o - caminar con cualquiera, y no suscriben la idea de que la - rebeldía en la juventud debe ser perdonada, después de todo, porque la gente joven será rebelde hasta que siente la cabeza sensatamente. Ellos no valoran particularmente la - disciplina estricta o el liderazgo incansable como una alternativa para la ley.
- d) Los independientes tienden a estar en comunicación con su propia vida interior y sus sentimientos: son más intracéptivos que extracéptivos. Tienen empatía.
- e) Los independientes gustan de una cierta incertidumbre y no responden favorablemente al brillo y a la perfección. - Prefieren las imperfecciones y contradicciones que desafían la comprensión y llaman a un comportamiento imaginativo por parte del observador.

Sobre todo este experimento y sus conclusiones Barron pone sobre aviso subrayando que todo él es especialmente - sensible al sesgo, por su íntima ligazón con valores sociales, y por lo tanto la interpretación debe ser muy cautelosa.

Otra característica que Barron (1968, c. 17) atribuye a los creativos es lo que Lowenstein y Kris llamarán "regresión al servicio del yo", y que él trata de explicar de otra manera: cuando la distinción entre el sujeto y el objeto es más segura, cabe hacerla desaparecer temporalmente, lo cual puede provocar fenómenos transitorios de la clase característica del yo débil en las formas verdaderamente - patológicas como alucinaciones, sentimiento de unidad con el universo, visiones, creencias místicas, supersticiones... Lo que distingue al creativo del sujeto patológico es que aunque la distinción entre sujeto y objeto puede haber sido alcanzada con gran dificultad y conseguida en circunstancias infantiles que ordinariamente son patogénicas, sin embargo en los creativos una vez conseguida se mantiene -- con una fuerte confianza. "Así el genio creativo puede ser a la vez ingenuo y erudito, siendo capaz cabalmente por -- igual del simbolismo primitivo y de la lógica rigurosa. El es de igual manera más primitivo y más culturizado, más -- destructivo y más constructivo, ocasionalmente más chiflado y todavía firmemente más cuerdo que la persona media".

En un trabajo sobre escritores creativos Barron deduce estas cinco características principales: parecen tener un alto grado de capacidad intelectual, valoran genuinamente los temas intelectuales y cognitivos, valoran la propia independencia y autonomía, son verbalmente fluidos y pueden expresar bien las ideas, gozan de las impresiones estéticas.

Sobre Barron y sus ideas tendremos que volver posteriormente, sobre todo en el capítulo segundo.

-BERGLER, E. (1950), en un trabajo psicoanalítico sobre escritores, afirma que todas las personas creativas son oralmente regresivas, y que el escribir es una defensa contra la autoacusación respecto a los apegos masoquistas a la madre preedípica no resueltos.

-HORNEY, K. (1950), dentro de la línea psicoanalítica inicia otro camino distinto del tradicional conflictivo para los creativos. Para ella el impulso creativo procede del deseo de la propia realización, y el poder creativo surge de las energías dispuestas para realizar este deseo. Un hombre puede crear solamente hasta el punto en que su sí mismo auténtico esté vivo, dándole la capacidad para las experiencias personales profundas y el deseo espontáneo, al igual que la habilidad para expresarlos. En la misma línea de K. Horney, contrastante con el punto de vista clásico del psicoanálisis de que el artista está en general mal ajustado, comienzan a aparecer otros trabajos psicoanalíticos, como los siguientes.

-BYCHOWSKI, G., (1950), afirma que se ha puesto demasiado énfasis sobre las afiliaciones neuróticas de la creación artística.

-HART, H.H. (1950), mira la creatividad como un proceso de acción voluntario dirigido hacia una meta concreta.

-MARTIN, A.R. (1950, 1952). No cree en la diferencia radical entre creativos y no creativos: cualquier persona es potencialmente capaz de tener un insight creativo. Los conflictos íntimos, sobre todo los rigurosos, no sólo no favorecen la creatividad, sino que ellos, y las tentativas de guardarse de ellos, trastornan los procesos rítmicos y deterioran la capacidad de insight, creatividad y crecimiento.

-KRIS, E. (1952). No cabe duda de que es el autor que más ampliamente ha estudiado la creatividad artística desde el campo del Psicoanálisis del arte.

Con Hartman, del que haremos un comentario en el capítulo segundo, y Loewenstein forma el grupo de Nueva York, colaborando con ellos y con E.H. Gombrich, A. Kaplan, E. - Pappenheim... Podría definirse como un continuador de Freud, al que matiza y desarrolla. Algunas de sus posturas básicas sobre la personalidad del artista son las siguientes.

Piensa Kris que las características psicológicas del artista son "de una clase definida pero compleja". Le sugiere esto la estructura básica de mecanismos propios del artista que él define (Kris, 1964, ed. en español, p. 31) como "la capacidad de lograr acceso a los materiales del - ello sin ser abrumados por éstos, la capacidad de conservar el control sobre el proceso primario y, quizás específicamente la de efectuar desplazamientos rápidos, o por lo menos adecuados, en planos de la función psíquica". Kris dice que se apoya sobre la hipótesis general de Freud de - cierta "flexibilidad de la represión" en el artista.

Plantea aquí Kris sus dudas sobre que sea el mecanismo de la sublimación la función del yo que organiza las -- tendencias regresivas. Apoyándose en Hartman, cree más en otras funciones organizacionales del yo, "su capacidad de autorregulación de la regresión y, en especial, a su capacidad de control del proceso primario" (p. 35). No cree -- Kris que se pueda ir más lejos.

En cuanto al origen de la potencialidad creativa, --- Kris cree en su conexión con los conflictos primitivos de la persona, pero con una importante matización: el éxito - depende del "grado en que la actividad misma se ha vuelto autónoma para cualquier individuo en particular, es decir, el grado en que se ha separado del conflicto original que puede haber encaminado el interés y la propensión hacia la dirección específica" (p. 36), Siguiendo esta línea de pen

samiento Kris opina que la terapia puede facilitar la labor creadora, en la medida en que separa el ansia de crear del conflicto inmediato. Su postura es radicalmente opuesta a la de los que estiman que la terapia esteriliza al artista.

No cabe duda de que las matizaciones de Kris sobre la línea freudiana, apoyándose en Hartman, son importantes. - Acepta de Freud que el lenguaje del arte es lenguaje del inconsciente, pero subrayando a la vez la intervención del Yo: es éste el que elabora el material inconsciente y lo modifica de manera que pueda convertirse en obra de arte.

-SEGAL, H. (1952). Este estudio ha sido publicado en distintas lenguas y tiempos hasta muy recientemente (1979). - Se debe indudablemente al planteamiento sistemático del tema, y al hecho de que Hanna Segal es la figura más característica de la línea Kleiniana en el psicoanálisis del arte. Totalmente vinculada al planteamiento del origen conflictivo de la creatividad, sus líneas básicas son las siguientes.

Los factores específicos de personalidad que permiten al artista producir una obra de arte hay que buscarlos en las experiencias infantiles más extremadamente precoces. - El concepto de posición depresiva, introducido por M. Klein, le parece que es la última fuente, puesto que en su elaboración surge el deseo de reparación y recreación que es el origen de la sublimación y creatividad ulteriores. El mundo exterior es simplemente un soporte para el artista que crea su propio universo, y que puede vencer a la muerte - gracias a la creación. Para recrear el mundo perdido él tiene que remontar la angustia depresiva: la incapacidad de hacerlo inhibiría la expresión artística.

La creación artística es un equivalente psíquico de la procreación: se trata de una actividad genital, bisexual, que necesita una buena identificación con el padre y con la madre.

La esencia misma del arte está constituida por la --- creación de símbolos y la elaboración simbólica. Pero la - formación de símbolos es el resultado de una pérdida: se - trata de un acto creador que implica el dolor y el trabajo del duelo.

La marca del artista que triunfa es su capacidad de - soportar la angustia depresiva. El artista se retira a un mundo fantasmático, pero puede comunicar sus fantasmas y - compartirlos. Así repara no solamente sus objetos internos sino también el mundo exterior.

La base del placer estético consiste en revivir in--- conscientemente el estado de ánimo del creador.

Belleza y fealdad deben estar presentes en la obra, - ya que la fealdad expresa el estado del mundo interno en - depresión. La fealdad es así un componente esencial de la obra estética. Dicho en función de los instintos, la fealdad -la destrucción- es la expresión del instinto de muerte; la belleza es la expresión del instinto de vida. El -- éxito del artista consiste en exprimir plenamente el con-- flicto que las enfrenta así como los lazos que las unen.

-THURSTONE, L.L. (1952) piensa que la creatividad está asociada con la falta de negativismo y el entusiasmo positivo más que con actitudes críticas. También opina que la persona creativa puede ser menos extravertida y social que el - promedio de personas.

-CRUTCHFIELD, R.S. (1951, 1955, 1961, 1963) estima que los creativos son más flexibles y fluidos, tienen percepciones y conocimientos más singulares, más intuitivos, empáticos, abiertos perceptivamente más que la población general. --- Entre las motivaciones para la creación percibe unas exteriores (como el dinero, el aseguramiento de su posición, - la autoafirmación) y otras interiores (como el placer de -



la creación misma y la satisfacción estética de las soluciones bellas). Piensa también que el enfoque creador se logra por medio de cualidades como la frescura, la espontaneidad, el modo "infantil" de percibir, la capacidad de vencer los estereotipos.

-WENKART, A. (1955), en la línea psicoanalítica que intenta alejar la creatividad del conflicto, dice que puesto -- que es humano, un artista puede lógicamente tener alguna -- dificultad neurótica, pero si tiene éxito en la obra creativa, él está al menos manteniendo una buena lucha contra su neurosis. Una persona crea con el residuo de energía -- que no ha sido consumido por su conflicto más bien que con la parte neurótica de sí mismo. Si un artista puede crear debe haber en él, por lo menos, islas de salud.

-McKINNON, D.W. (1955, 1960, 1961 , 1961 , 1962) es indudablemente uno de los investigadores más frecuentemente citados, junto con todo el grupo del IPAR, cuando se trata -- de las características de la personalidad creativa.

Su más característico estudio es el realizado con arquitectos (McKINNON 1962), en el que trata además aspectos que nos interesan especialmente.

A partir del Gough Adjective Check List (1960), los -- adjetivos atribuidos por tres o más psicólogos para el 80% o más de los arquitectos fueron los siguientes:

- Despierto, artista, inteligente, responsable (100%)
- Ambicioso, capaz (98%)
- Cooperadores (95%)
- Civilizados, serios, amistosos, agradables, inventivos -- (92%)
- Activos, seguros de sí mismos, trabajadores, fidedignos -- (90%)
- Concienczudos, imaginativos, razonables (88%)
- Emprendedores, independientes, amplios en intereses (85%)

-Adaptable, asertivo, resuelto, enérgico, perseverante, --  
sincero (82%)

-Individualista, formal (80%)

A partir de cien descripciones psicodinámicas tipo --  
Q-Sort preparadas por Bock (1961), los quince primeros rasgos manifestados fueron los siguientes:

- 1) Le gustan las impresiones estéticas; es estéticamente --  
reactivo.
- 2) Tiene un alto nivel de aspiración para sí mismo.
- 3) Valora su propia independencia y autonomía.
- 4) Es productivo; manda hacer cosas.
- 5) Parece tener un alto grado de capacidad intelectual.
- 6) Valora genuinamente los asuntos intelectuales y cogniti-  
vos.
- 7) Preocupado con la propia suficiencia como persona, a ni-  
veles conscientes o inconscientes.
- 8) Es una persona genuinamente seria y responsable.
- 9) Tiene gran amplitud de intereses.
- 10) Se comporta de una manera estéticamente consistente; es  
consistente con sus propias normas.
- 11) Tiene pose y presencia social; parece sentirse social--  
mente cómodo.
- 12) Gusta de experiencias sensuales (incluyendo tacto, gus-  
to, olfato, contacto físico).
- 13) Es crítico, escéptico, no fácilmente impresionable.
- 14) Aparece honrado, franco, abierto a las relaciones con -  
los otros.
- 15) Es un individuo locuaz.

Hay dos comentarios teóricos que especialmente intere-  
sa subrayar: uno es sobre la independencia con que estos -  
arquitectos creativos se manifestaron durante sus estudios,  
de la que afirma que sigue siendo característica de ellos:  
dos escalas, una de autoafirmación y otra de independencia,  
correlacionaron con la creatividad medida en 0.34 y 0.43.  
El otro comentario se refiere a la puntuación en Mf (femi-

neidad) del MMPI, que es la más alta del perfil. McKinnon la explica diciendo que "cuanto más creativos los arquitectos revelan más su apertura a los propios sentimientos y emociones, una inteligencia sensible y una conciencia comprensiva de sí mismos, incluyendo intereses de amplio espectro, muchos de los cuales son considerados propios de la femineidad". El perfil general del MMPI en la mayoría no indica patología, sino alta inteligencia, riqueza de personalidad; pero hay algunos con signos patológicos, aunque con adecuados mecanismos de control.

McKinnon trató de profundizar por caminos biográficos en la causa de la puntuación en *Mf*, estudiando la identificación de los arquitectos con sus padres. Dice literalmente lo siguiente: "La ambigüedad en la identificación con el padre o la madre está frecuentemente ligada a ese factor de relativa independencia de niños respecto de los padres. En lugar de encontrar en los arquitectos una identificación marcada con uno de sus padres, como habitualmente se advierte, éstos tienden a identificarse a la vez con su padre o con su madre, o con ninguno de los dos".

En otro estudio (1961), según la opinión general del IPAR, afirma que no hay evidencia empírica que apoye la postura de una relación necesaria entre creatividad y neurosis. Más bien las personas creativas aparecen superiores en las escalas de fuerza del yo, lo que presumiblemente ofrece creativos con mecanismos adecuados para manejar los problemas.

En cuanto a intereses, piensa McKinnon (1962) que las personas creativas están relativamente desinteresadas en los pequeños detalles o en hechos por interés propio, más interesados con sus significaciones e implicaciones, poseedores de una considerable flexibilidad cognitiva, verbalmente hábiles, interesados en la comunicación con otros y precisos al hacerlo, intelectualmente curiosos, y relativamente desinteresados en la vigilancia de sus propios impulsos e imágenes o los de los otros.

-CATTELL, R.B. Sus estudios sobre personalidad creativa - fueron hechos normalmente en colaboración. Vamos a utili--zar su trabajo con DREYDAHL, J.E.(1958); con SCHEIER, J.H. (1961); con CROSS, P.G. y BUTCHER, H.J. (1967); con BUT---CHER, H.J. (1968).

En su importante estudio de 1958 utilizando las dos - formas del 16 PF, compara a escritores y artistas creati--vos con muestras de no creativos. Considera que las dife--rencias descubiertas o son necesarias para la creatividad o de alguna manera están implicadas con ella, aunque cree posible que algunas lo estén sólo de forma transitoria de--bida a la actual situación social. Resume y subraya las si--guientes diferencias: a) la capacidad creativa estaría de--cididamente relacionada con la inteligencia superior; ---- b) de acuerdo con los valores t, muchas dimensiones de la personalidad igualan o sobrepasan la imputación de inteli--gencia. Cumulativamente, a partir de la contribución a una múltiple r con el criterio de creatividad, parece que la - personalidad sobrepasa decididamente en importancia al en--tendimiento; c) la personalidad del creativo es introver--tida y atrevida. Son fuertes características suyas la es--quizotimia, desurgencia y autia (bohemia). Al mismo tiempo es dominante, pármico (no susceptible a la amenaza), de al--ta fuerza del yo, excéntrico y no conformista, como apare--ce por el alto radicalismo y la discrepancia entre los ---standard del superyo altamente internalizado (Q3) y el re--chazo de los standard del superyo del grupo (G) y la sensi--bilidad emocional (Premsia); d) muchas de éstas no son ca--racterísticas de una personalidad "agradable": son perso--nas autónomas, en el sentido de Riesman, para quienes pen--samientos y acciones funcionan de modo distinto de la apa--rentemente irrazonable media. El fuerte componente esquizo--tímico lleva consigo una no inclinación al debate y la in--teracción pública, y una aspereza de comentario cuando es--tá en desacuerdo con el pensamiento popular inexacto, lo -

lo cual a cambio hace crecer el aislamiento respecto a la media del grupo; e) el individuo creativo no es el que -- mejor se puede describir como "ajustado", sino como el --- "divino descontento". Con los creativos en terapia, como -- dice LINDNER 1953, se debe quitar énfasis al "ajuste", y -- procurar evitar el intento de dirigirles hacia un bienest-- tar plácido e improductivo.

En el estudio con SCHEIER (1961), hace notar que se -- encuentra alta ansiedad ordinariamente en personas como ar-- tistas y escritores que se dedican a ocupaciones creativas. Aunque hay excepciones, como los investigadores en física y biología.

En su investigación con CROSS, P.G. y BUTCHER, H.J. -- (1967), encuentra las siguientes diferencias significati-- vas entre el grupo experimental (artistas, hombres y muje-- res) y el grupo control: A - (esquizotimia), E + (dominan-- cia), Q2 + (autosuficiencia), C - (poca fuerza del yo), -- L + (suspiciencia, protensión), O + (tendencia a la culpabi-- lidad), Q3 - (baja integración), Q4 + (muchas tensiones érgi-- cas), M + (autía, imaginativos, centrados en sus necesida-- des íntimas), G - (poca fuerza del superego).

Su trabajo con BUTCHER, H.J. (1968) es un pequeño tra-- tado sobre algunos aspectos de la predicción de la creati-- vidad. Nos interesa especialmente la parte dedicada a las raíces de la creatividad en estudios biográficos de perso-- nalidad en la que se alude a los estudios de GALTON, F. -- (1870), COX, C.M. y Terman, L.M. (1926), ELLIS, H. (1904), y el propio CATTELL (1959) en la conferencia de Utah, so-- bre científicos eminentes. De este trabajo hay una larga -- cita que nos interesa hacer: "Es probable que los científic-- os creativos y los artistas difieran muy marcadamente. En-- tre los últimos, particularmente quizá en los siglos dieci-- nueve y veinte, las tendencias neuróticas, psicóticas y de adicción son tan frecuentes que no necesitan ilustración. Esto tiene menor aplicación, frecuentemente, con los compo--

sitores, aunque desde Beethoven a Ravel, Bartok y Peter -- Warlock (Philip Heseltine) sus vidas han sido frecuentemente borrascosas o infelices. Entre los escritores la tendencia, desde Flaubert, Ruskin, Nietzsche y Strinberg en el -- siglo diecinueve hasta Proust, Eugene O'Neill y Dylan Thomas en el veinte, es más clara, y posiblemente la más clara de todas es la de los pintores (Van Gogh, Utrillo, Modigliani). Muchas explicaciones diferentes, temperamentales, sociológicas y económicas, podrían darse para esta gran -- susceptibilidad para el desorden nervioso entre los genios artistas como entre los científicos. En este sentido la afirmación de que "las grandes inteligencias son parecidas a la locura" tiene mucha verosimilitud, pero tiene poco valor explicativo. El tema es fascinante, pero serían bienvenidos un grano o dos de investigación científica en con--traste con las montañas de especulación romántica que se -- han amontonado.

-TAYLOR, C.W. (1956, 1958, 1959, 1964 , 1968, 1972, y con Williams 1966). Quizá lo más significativo de este autor respecto a nuestros intereses, dentro de su enorme trabajo de promoción de los estudios de creatividad a través de -- las Conferencias de Utah, sean los estudios de predicción -- de la creatividad realizados con ELLISON, R.L. (TAYLOR, C.W. y ELLISON, R.L. 1964). La muestra inicial estuvo formada -- por científicos de la NASA y estudiantes de ciencias. El -- trabajo consistió en la elaboración de un inventario bio--gráfico a través del cual pudiera predecirse la creativi--dad de cada sujeto. En su trabajo exponen las tres formas sucesivas del inventario a que fueron llegando por reelabo--ración del anterior. Lo que más nos importa es la reclasificación de los mejores items del inventario en cuatro categorías substantivas: independencia, autoconfianza profesional, intelectualidad general y miscelánea.

En otro trabajo de ambos autores (1975), aluden a la aplicación del inventario biográfico a artistas, con las --

siguientes conclusiones: "En el estudio del arte las validaciones cruzadas con las claves del inventario biográfico estuvieron alrededor de .40 para las evaluaciones de los profesores, en .50 para algunos ítems de listas de chequeo, y generalmente en .50 para un criterio conjunto basado en combinaciones de evaluaciones y número de premios recibidos (estandarizados por área artística). Los tradicionales test de rendimiento académico no fueron generalmente muy predictivos del rendimiento en arte. Finalmente, los datos biográficos diferenciaron a los estudiantes de arte de los estudiantes de otras áreas muy efectivamente (media de validación cruzada de .67)".

-EIDUSON, B. (1958). Se trata de la tesis doctoral del autor, presentada en la Universidad de California. Piensa -- que los estudios anteriores (Roe y Prados) que usan técnicas proyectivas han ofrecido pocas pistas para el conocimiento de las características de personalidad del artista, ni han confirmado las hipótesis comunes relacionadas con la manera en que la creatividad se revela en los test psicológicos, Piensa que muchos de los estudios anteriores han fomentado los estereotipos sobre artistas: que son personas aparte de las otras, que su separación y unicidad son de alguna manera elementos esenciales para su productividad, y que por tanto la complejidad de la personalidad y factores motivacionales del artista cuestionan las teorías sobre la conducta humana. El artista es visto frecuentemente como alguien que es activado por motivaciones "puras", por el deseo de crear, y no por ganancias materiales o el deseo de complacer a un superior. O también, él es frecuentemente concebido como un neurótico o psicótico de "clase alta", cuyo desajuste debe ser considerado, aceptado y alabado porque presumiblemente forma la base de su creatividad. Alude a SCHIMEK, J. (1954), en una tesis doctoral no publicada, quien ha señalado el estereotipo pseudoromántico

co del afeminado, el bohemio de largos cabellos. Cree que, aunque este concepto de artista fué lanzado principalmente por la burguesía, ha creado un modelo con el que el mismo artista es coaccionado para que se conforme, de forma que este estilo de vida bohemio frecuentemente es tomado como más característico del artista que su capacidad para crear. Muchas de estas nociones han sido tomadas de datos biográficos de artistas muertos hace mucho tiempo, y han permanecido esencialmente sin cambio porque han fomentado la creencia de que la personalidad del artista se escapa del estudio empírico.

El diseño experimental de Eiduson supuso la administración individual del test de Rorschach y el TAT, que fueron luego analizados por jueces que valoraron a los sujetos sobre una escala de ítems seleccionados de las hipótesis de la literatura teórica sobre la personalidad de los artistas. La muestra se seleccionó de los campos de la literatura, teatro, música y artes visuales. Se dividió en dos grupos, uno "normal" y otro "neurótico", y se compararon con un grupo de no artistas (del mundo de los negocios).

Las conclusiones más relevantes, referidas a la personalidad creativa son las siguientes:

Nivel de  
significación

- .01 : Es sensible a los estados de ánimo y sentimiento de los otros.
- .05 : Es sensible a su medio interno, necesidades, búsquedas, deseos.
- .10 : Imita y depende de otros en pensamientos y acciones.
- .10 : Busca de modo indirecto o "neutralizado" expresar la agresividad.
- .10 : Puede fácilmente establecer una multiplicidad de identificaciones.



- .02 a .05 : Usa ideas parentales para fijar sus propias metas.
- .02 a .05 : Fuertes necesidades y deseos exhibicionistas de ser reconocido están ligados con el éxito.
- .02 a .05 : Valoran el trabajo primariamente como cauce de expresión de su personalidad interior.
- .02 a .05 : Tiene necesidad de integrar las experiencias internas y externas de una manera comprensiva.
- .02 a .05 : Fuerte implicación del yo y conflictos expresados en el trabajo.
- 0.10 : Motivado por un deseo de dominar o interpretar las fuerzas naturales o la realidad.
- 0.10 : Teme la mediocridad en la ejecución.
- 0.10 : Parece ser fuertemente autodirigido y autodisciplinado.

Nota Eiduson que todos estos hallazgos no confirman la inclusión de los artistas en modelos neuróticos.

-BELLAK, L. (1958) pertenece a la línea psicoanalítica -- que mantiene que tanto los creativos como los mentalmente perturbados muestran la característica de fácil regresión del yo: aunque los primeros son capaces de sintetizar y de acrecer las capacidades adaptativas.

-KUBIE, L.S. (1958), en su conocida obra mantiene unos puntos de vista que impulsan la evolución de la tradicional -- relación psicoanalítica entre creatividad y conflicto. Las ideas de Kubie pueden resumirse así:

-En el grado en que somos saludables, somos flexibles para aprender, cambiar, ser influidos por la razón, experimentar y responder, y cesar de responder cuando estamos satisfechos. Estos estados dependen del control del consciente y el preconsciente.

-En el grado en que estemos enfermos, se produce una congelación de la conducta en "modelos inalterables e insatiables". Este estado psicopatológico ocurre cuando estamos predominantemente controlados por el inconsciente.

-La llave para descubrir nuevos hechos y relaciones es la libertad del preconscious (con sus alegorías condensadas y símbolos emocionales) para interaccionar flexiblemente con el consciente, con sus símbolos de significación particular.

-El símbolo inconsciente es estéril, repetitivo, no creativo y limitado. El miedo, la culpabilidad, el odio y los conflictos inconscientes perturban los procesos creativos. Los conflictos inconscientes se transmiten a formas simbólicas aceptadas social y artísticamente. Cuanto más neurótico es el individuo, más repetitivamente estereotipados y rígidos serán sus productos creativos.

-El estado ideal sería aquel en que el individuo tenga un alto grado de libertad emocional y psicológica e imaginación, y un grado igual de precisión organizada.

-MAY, R. (1959) rompió con las teorías psicoanalíticas habituales por causa de sus asociaciones implícitas o explícitas de las personas creativas con modelos neuróticos. Señaló que la "regresión" indica un acercamiento reductivo de la creatividad a procesos neuróticos, y subrayó el punto de vista de que la creatividad debe relacionarse con la salud y no con la enfermedad o la neurosis. Es la línea que va a implantarse en lo sucesivo.

-ROGERS, C. (1959) sigue la línea de Rollo May en cuanto a la relación de la creatividad y el ajuste, explicándolo dentro de su teoría. Así afirma que la motivación básica para la creatividad es la misma que la de la psicoterapia: la tendencia del hombre a su actualización. Para que se produzca el acto creativo son necesarios la apertura a la

experiencia, el juicio interno y personal sobre la propia obra y la capacidad para jugar con elementos y conceptos.- Para favorecer la creatividad Rogers habla de dos condiciones básicas: seguridad psicológica, que se establece por tres procesos asociados (aceptación incondicional del valor del individuo, creación de un clima en el que no exista evaluación externa y comprensión empática), y libertad psicológica de pensamiento, de sentimientos, de ser ( que brota de la permisión por los otros de una completa libertad de expresión simbólica).

-MASLOW, A.H. (1959). De modo similar a Rogers relaciona la creatividad con la actualización del self, por un proceso de realización y completamiento del propio yo. Por este proceso la persona llega a unificarse, ser más abierta a la experiencia, y funciona más completamente. Sostiene --- fuertemente que la creatividad está inversamente relacionada con la enfermedad mental y enfáticamente establece que las personas más saludables son las más creativas, e informa de un gran solapamiento en las descripciones de la salud y los individuos creativos. Sugiere que los individuos creativos no pueden ser dependientes de un ajuste conformista, sino que son capaces de experimentar libertad e independencia en las restricciones coactivas de los otros. - En otra obra (MASLOW 1972) expone su creencia de que ha habido investigación insuficiente sobre las relaciones de la psicoterapia y la creatividad. Piensa que a través de tal investigación podría encontrarse una clara relación entre creatividad y salud que a su vez podría proporcionar un -- fundamento sobre el que construir una teoría de la creatividad.

-FROMM, E. (1959) sube también en el carro psicoanalítico que se aleja del conflicto para estudiar la creatividad.-- Piensa que las características de personalidad que verda--

deramente favorecen la creatividad son: capacidad de asombro, capacidad de concentrarse, disposición a entrar en conflicto con los otros y encontrarse en estado de tensión, disposición a "nacer de nuevo cada día".

-SCHACHTEL, E.G. (1959). Detrás de una línea culturalista - del psicoanálisis, Schachtel no concibe que la personalidad humana se origine en los conflictos infantiles. La madurez del individuo consiste simplemente en el desarrollo de la capacidad de amar y del respeto a sí mismo y a los demás. Hace una crítica abierta al concepto de creatividad como regresión al proceso primario. Piensa que la regresión no es típica del proceso creador. La libertad del enfoque creador se debe no a una función de descarga de impulsos, sino a la apertura en el encuentro con el objeto de la labor creadora. En este sentido nota que la persona más perceptiva está menos ligada a anticipaciones y prejuicios. Percibe el objeto con enfoques diversos y sin sentido utilitario, no se ve constreñido a percibirlo de un modo impuesto por la respuesta a sus propias necesidades. De aquí que en el proceso creador se da una gran movilidad de la catexis, pero no para abolir las tensiones del ello -- (como diría Freud), sino para establecer un contacto múltiple con la realidad.

La concepción de la creatividad como regresión surge, por tanto, de una noción errada: la de que el proceso creador consiste en una descarga de la libido. Surge también de un concepto "industrializado" de la actividad humana -- que busca ante todo los "bienes" que produce la actividad. Surge también de la teoría de la función "adaptativa" del yo al que se le encarga de un modo desesperado la búsqueda de agarraderos familiares en la realidad.

Consiguientemente, considera que la teoría regresiva de la creatividad tiene un grave defecto: prescinde de la apertura al mundo.

Para comprender la teoría sobre creatividad de Schachtel, hemos de partir de la exposición del sistema de rasgos afectivos tal como él lo plantea. Distingue dos tipos de afectividad. La afectividad-actividad que culmina en el sentimiento de relación (que es apertura y es respuesta) - en proceso continuo de encuentro de la persona con el mundo y sus semejantes. Y la afectividad-enclaustramiento que se manifiesta en los deseos e intentos de existir internamente y rechazar la existencia independiente, bien por una fijación maternal expresada en la búsqueda de protección, bien por una fijación cultural expresada por el abandono - de la apertura al mundo, de donde surgen sentimientos de pasividad, frustración, cólera... La madurez consiste por tanto en la salida del enclaustramiento: Freud diría del narcisismo primario. De cara a la comprensión de la creatividad, según Schachtel es también necesario distinguir las distintas formas de percepción. Schachtel distingue dos formas básicas. La percepción autocéntrica centrada en el sujeto (quien así percibe logra poca objetivación, hace un fuerte énfasis en los sentimientos, y vive una completa fusión entre lo sensorial y el sentimiento de placer-desagrado): la consecuencia de esta manera de percibir es un estado de enajenación o alienación. Otra forma de percepción - la alocéntrica, centrada en un objeto (quien percibe así consigue una mayor objetivación, pone el énfasis en el objeto, vive una menor relación entre lo sensorial y el sentimiento placer-desagrado: consecuentemente se acerca activamente al objeto abriéndose receptivamente o "apresándolo")

La madurez humana y creadora se basa en la afectividad-actividad y en la percepción alocéntrica. "La mirada alcanza las fronteras de la experiencia humana y se vuelve creadora revelando visiones hasta entonces desconocidas". La mirada del artista es como la del niño: goza de frescura, espontaneidad, interés y apertura.

Sobre estos supuestos Schachtel sitúa la experiencia

creadora en el "encuentro abierto de la persona total con el mundo, es decir, con alguna parte del mundo".

La principal motivación de la creatividad consiste en la necesidad de relacionarse con el mundo. Supone en el artista un esfuerzo para captar y expresar el mundo, y en este esfuerzo encuentra al mundo y se encuentra a sí mismo. La persona no puede ser creadora sin la apertura al mundo.

Para que el encuentro con la realidad sea creador, la apertura debe ser constante durante su realización, verificándose por repetidos acercamientos al objeto, con un juego humano de atención, pensamiento, sentimiento, percep---ción, etc., totalmente libre y abierto, sin reglas, esta--bleciendo una rica relación múltiple.

Un encuentro en estas condiciones puede ampliar la experiencia y cristalizar en la "inspiración". Será asimila--do si cobra forma en una obra bien sea artística o litera--ria, o si es elaborado de otra manera haciéndolo partici--par en la vida total del individuo.

-TAYLOR, I.A. (1960 a, 1960 b, 1962, 1964, 1970 a, 1970 b, 1971, 1972 a, 1972 b, 1972 c, 1973, 1975) es uno de los -- nombres relevantes en el estudio de la creatividad. Su ma--nera de situarse ante la creatividad está definidamente -- planteada en el comienzo de su último trabajo citado (TAY--LOR, I.A. 1975): "Este capítulo quiere reunir acumulativa--mente resultados de unos veinte años de investigación de -- la creatividad y conductas relacionadas. El impulso se ha dirigido a mirar a la creatividad menos como un concepto -- singular, y más crecientemente como un conjunto complejo -- multidimensional de componentes relacionados o áreas que -- interaccionan para producir modelos variados o estilos de conducta que pueden ser llamados creativos. Crecientemente la creatividad ha sido vista como una función de diferen--tes disposiciones de la personalidad en interacción con va--rios tipos de climas o ambientes. En esta interacción son

seleccionados y formulados los problemas, los procesos cognitivos entran en juego transformando estos problemas en productos o resultados creativos. Estos varios procesos incluyendo la interacción entre la persona y el ambiente, se combinan para producir diferentes formas o sistemas de creatividad".

Algunas de estas formas o sistemas se encuadran dentro de las clasificaciones de creatividad establecidas por TAYLOR (1960 b) y que repetimos pues nos van a ser útiles. -- Distingue cinco grupos distintos del uso del término creatividad, cada uno de los cuales implica diferentes procesos psicológicos: cada grupo se refiere a un distinto nivel de creatividad:

a) Creatividad expresiva, por ejemplo los dibujos de los niños, el baile libre, etc. Implica habilidad para la expresión independiente; no importan la originalidad y calidad del producto: lo que importa es la espontaneidad y la libertad.

b) Creatividad técnica, llamada a veces productiva. Implica pericia en la creación de productos: predomina la habilidad a costa de la espontaneidad expresiva. No está esencialmente interesada en la novedad, aunque incluye el logro de un nuevo nivel de pericia.

c) Creatividad inventiva, por ejemplo desarrollo de nuevos argumentos, caricaturas, o inventos como los de Edison, Marconi, etc. Consiste en la exhibición de ingeniosidad con materiales. Implica intuición dentro de relaciones combinatorias no usuales entre objetos previamente separados, para el propósito de resolver problemas de modo nuevo. No da nuevas ideas sino nuevos usos de elementos antiguos. Es importante lo que de este tipo de creatividad dice McKINNON, (1963): en este tipo de creatividad "el producto creativo no se relaciona con el creador como persona, el cual en su trabajo creativo actúa en gran parte como mediador entre necesidades definidas externamente y objetivos. En

esta clase de creatividad el creador opera simplemente en algún aspecto de su ambiente de tal manera que produce un producto nuevo y apropiado, pero el añade poco de sí mismo al resultado".

d) Creatividad innovadora, por ejemplo la de los innovadores dentro de las escuelas ya existentes, como Jung respecto al Freudismo. Por ella las hipótesis y principios se entienden de manera que es posible su modificación a través de aproximaciones alternativas. Depende de la capacidad para penetrar y comprender los principios básicos fundamentales.

e) Creatividad emergente, como, por ejemplo, la de Picasso, Freud, etc. Es la que tiene un grupo muy pequeño de hombres, pero cuya influencia en la historia suele ser muy importante. En general la gente al hablar de creatividad tiene este nivel en la mente. Es la forma más compleja de creatividad: incluye los principios ideacionales más abstractos o hipótesis subyacentes a un cuerpo del arte o de la ciencia. En algunos casos "emerge" un principio enteramente nuevo o hipótesis en torno a la que florecen nuevas escuelas, en un nivel más fundamental y abstracto. Implica una capacidad de asumir las experiencias que son comúnmente disponibles y a partir de ellas producir algo que es totalmente distinto.

Junto a estas formas de creatividad distingue Taylor (1975) lo que llama estilos de creatividad, que afectan al mismo proceso de creación:

a) Creatividad endógena, llamada así porque se inicia desde dentro de la persona. Es característica de las personas que inician la creación pero no la desarrollan.

b) Creatividad epígena, característica de las personas que desarrollan totalmente las ideas ya iniciadas.

c) Creatividad exógena, llamada así porque se inicia en fuentes externas. Es lo característico de las personas que utilizan prácticamente lo iniciado y desarrollado, con ori



ginalidad en la aplicación.

A lo largo de los muchos años de investigación ha demostrado una constante preocupación por el origen de la -- creatividad: los que TAYLOR 1975 enumera hacen ver claramente donde se situa su teoría, aunque la esquematización resulte a veces algo reduccionista, pues la mayoría de autores no se autositúan exclusivamente donde Taylor los coloca:

- a) Vitalismo, en el que la creatividad tiene un origen testístico o místico (KÜNKEL AND DICKERSON, 1947; ROTHBART, -- 1972).
- b) Nativismo, o la creencia de que los orígenes están enraizados en la genética (GALTON, 1870, 1911; HIRSCH, 1931; KRETSCHMER, 1931).
- c) Empirismo, para el que la creatividad es esencialmente aprendida: teoría apoyada por muchos investigadores (HUTCHINSON, 1949; OSBORN, 1953; TORRANCE, 1962).
- d) Emergentismo, que piensa que la creatividad emerge como una síntesis de las fuerzas hereditarias y ambientales (ARNHEIM, 1954; WERTHEIMER, 1945).
- e) Cognitivismo, que opina que la creatividad resulta de -- procesos de pensamiento (GUILFORD, 1968; HERSCH, 1973; -- MEDNICK, 1968; WALLAS, 1968).
- f) Serendipity, teoría que defiende que los descubrimientos creativos son accidentales aunque la persona puede haber -- sido preparada por un insight repentino (CANNON, 1940; McLEAN, 1941).
- g) Romanticismo, la creencia en que la creatividad se origina en inspiraciones no analizables y en que el examen de las ilusorias raíces de la creatividad la destruiría (AGHA, 1959).
- h) Fisiología, pretenden que la creatividad está enraizada en la biología del organismo humano (ECCLES, 1958; GUTMAN, 1967; MUMFORD, 1970; SINOTT, 1959).
- i) Cultura, opinan que la creatividad es determinada por --

el Zeitgeist histórico (DURKHEIM, 1898; STEIN, 1967). ---

j) Relaciones interpersonales; la creatividad resulta del ser provocada por una interacción en grupo como en el brainstorming o la sinéctica (ANDERSON, 1959; GORDON, 1961; PARNES, 1962; PRINCE, 1970).

k) Personalidad: pretenden que las fuentes de la creatividad son comprensibles examinando el desarrollo de la personalidad o psicoanalíticamente (FREUD, 1908; JUNG, 1928; RANK, 1945) o a través de la teoría de la actualización de sí mismo (GOLDSTEIN, 1939; MASLOW, 1959; MAY, 1959; ROGERS, 1954). Esta lleva posteriormente al concepto de transacción de la personalidad (TAYLOR 1971) y transactualización creativa (TAYLOR 1972 o).

Para Taylor la "transacción" describe la conducta dirigida a la transformación o reorganización de porciones del ambiente de acuerdo con el sistema interno de la persona creativa. La "transactualización" es un concepto más complejo, una larga extensión de las teorías de la actualización del sí mismo. Esta teoría está limitada para explicar la creatividad porque es esencialmente psicológica, está limitada a las fronteras del crecimiento de la personalidad. Tal como la concibe Taylor la transactualización implica un sistema persona-ambiente en el que las personas modifican al ambiente (más que ser modificadas por él) de acuerdo con las fuerzas que actualizan al sí mismo. La transactualización es una extensión de la actualización del sí mismo en la que el crecimiento de la persona no sólo se extiende a los límites personales sino que se extienden a conformar la "potencialidad" del ambiente. La teoría tiene cinco componentes: la persona (de tipo transactivo), los problemas (que suelen ser genéricos, es decir, básicos para resolver otros problemas), el proceso (es esencialmente un proceso de transformación), el producto (que suele ser generativo, es decir, engendra nuevos productos) y el clima (facilita y estimula la creatividad). La motivación

creativa es vista a su vez como una forma de transacción - perceptual en la que el ambiente resulta alterado o reorganizado de acuerdo con las percepciones personales. Las percepciones personales se entienden compuestas de las necesidades individuales, juicios, hipótesis, o fuerzas perceptualmente organizadoras que existen activamente dentro de la persona que pueden ser descritas como "motivación autónoma" (LEE, 1961).

Cada una de estas áreas de la creatividad -persona, -problema, proceso, producto y clima- tiene muchos niveles y características, pero se ha sugerido que operan como un sistema de componentes interconectados, interrelacionados, con importantes efectos de interacción. Por ejemplo, la transacción, que es conducta dirigida organizmicamente, puede ser puesta en marcha por la estimulación ambiental; y el proceso creativo puede ser puesto en marcha por el descubrimiento de un problema creativo.

La principal hipótesis de la investigación progresiva en este momento es que la creatividad se da hasta el punto en que los componentes de la transacción ocurren.

-RUTHERFORD, J. Mc. E. (1960) hizo la hipótesis de que son tres los factores básicos que subyacen al proceso creativo: la habilidad para diferenciar y recomponer las partes de un todo, la apertura del sistema del self, y la fuerza del self. Se definieron operativamente.

La intercorrelaciones entre las tres variables produjeron resultados no significativos, indicando que las distintas variables eran esencialmente independientes. Las correlaciones obtenidas entre la variable que caracteriza a la creatividad y cada una de las variables de la personalidad independiente, aunque no significativas, se acercaron a la significatividad, y fueron más altas que los coeficientes de correlación obtenidos entre las variables de personalidad.

Cree Rutherford que los resultados apoyan la hipótesis de que hay variables independientes, estables y definibles que caracterizan una manera de ver, organizar y reaccionar a los estímulos, que en el estudio ha sido definida como proceso creativo.

-LEVY, M.J. (1961) después de una inteligente selección de opiniones diversas sobre el tema de la relación entre creatividad y enfermedad, ofrece su punto de vista que en cierto modo intenta armonizar las opiniones contrarias.

Los individuos creativos, dice, "con frecuencia buscan y viven con tensión y conflicto, y están más en contacto que otras personas con el inconsciente. No solamente tienen conciencia de sí, sino también la capacidad de permanecer y llevar a cabo los períodos de verificación y perfilamiento requeridos después del conocimiento de nuevas relaciones. El potencial creativo está directamente relacionado con los períodos de libertad psíquica que la persona experimenta. Los conflictos íntimos pueden conducir a la constricción emocional, derroche de esfuerzo y energía, miedos, conducta compulsiva, y otras soluciones neuróticas. Los individuos predominantemente expansivos, los inhibidos, y los individuos resignados, cada uno de ellos tiene sus propios modelos de respuesta al impulso creativo. La represión de este impulso conduce a una variedad de síntomas. Finalmente, el cita a Horney (1950): "cuanto menos autoconsciente, menos amedrentado, cuanto menos una persona intenta cumplir con las expectativas de los demás, cuanto menor es su necesidad de ser correcto o perfecto, mejor puede expresar cualesquiera dotes que tenga".

-REES, M. E., GOLDMAN, M. (1961) trataron de identificar algunas características de personalidad comunes a las personas creativas, y averiguar el papel que el ajuste emocional o el desajuste juegan en el proceso creativo. Utiliza-

ron una muestra de 200 estudiantes de la Universidad de - Kansas, pertenecientes a varios departamentos (sociología, historia, literatura, periodismo, física, psicología experimental, química, geometría descriptiva, además de color y composición del departamento de arte, armonía del departamento de música, e interpretación oral en el departamento de oratoria). Se les administraron dos test de personalidad, GZTS (Guilford-Zimmerman Temperament Survey) y MMPI (Minnesota Multiphasic Personality Inventory) además de un cuestionario autobiográfico para discernir la creatividad.

Los resultados indican, a juicio de los autores, que ciertas características de personalidad se relacionan con la creatividad. Para que las diferencias entre grupos fueran significativas, dividieron la muestra en tres grupos: alta, media y baja creatividad. Comparando los de más baja creatividad con los de más alta creatividad, resulta que - éstos tienden a mostrarse menos controlados, a ser menos - graves y reflexivos y más impulsivos en su conducta; están más inclinados a ser líderes que seguidores; son menos --- amistosos, más hostiles (la conducta agresiva se muestra - en los más creativos: a mayor amabilidad, menor creativi-- dad: esto podría interpretarse como una falta de seguridad en las relaciones sociales, que ha producido una concentración compensatoria en las "cosas" de la creación); tienen una puntuación mayor en histeria (MMPI), aunque no hay evidencia de que haya de interpretarse patologicamente: más - bién parece describir a individuos impulsivos, con conducta "acting out" opuesta a las cautelas e inhibiciones, conducta de tipo histriónico. Comparando los de alta creatividad con los de creatividad media, estos son menos controlados y más impulsivos que los de alta creatividad, a la vez que tienen más sentimientos de inutilidad, pesimismo y falta de confianza.

En general, como consecuencia de la investigación podría darse una descripción global de los individuos creativi

vos diciendo que son impulsivos, agresivos, dominadores, - caracterizados por falta de reflexión, autocontrol y reserva. Podría especularse que, en general, esto es un retrato bastante representativo de la estructura de la personali--dad histérica, como opuesta al modelo obsesivo-compulsivo (lo que habría de comprobarse con más investigación).

En cuanto al papel del ajuste o desajuste emocional - en la creatividad, opinan que no hay indicación de que la creatividad esté relacionada con el desajuste emocional en la población experimental (en la que no había sujetos creativos indiscutibles).

Los autores hacen además una comparación entre el grupo de estudiantes de ciencias y los de arte. En el GZTS -- los artistas respecto a los científicos aparecen más lábiles, más pesimistas, con más inquietudes y sentimientos de culpabilidad, más abiertamente agresivos y más inclinados a la introversión. En el MMPI los artistas tienen puntua--ciones más altas que los científicos en todas las escalas: existen once escalas por encima de las "published norms", con diferencias significativas en Depresión, Desviación -- psicopática y Masculinidad; pero la tendencia en el grupo de artistas a un modelo femenino de intereses y conducta - es la única escala que llega a un nivel comúnmente asociado con la anormalidad: los autores creen que esto podría - relacionarse con la bisexualidad de los artistas de que hablan bastantes psicoanalistas.

Hay una conclusión final realmente importante: les parece a los autores que la creatividad y la productividad - artística deberían ser diferenciadas conceptualmente, y -- que mucha de la confusión que circunda a la creatividad -- podría provenir de esta falta de distinción.

-HELSON, R. (1961, 1965, 1966 , 1966 , 1967 , 1968 , - 1970, 1973 , 1973 ). Fué quién recogió personalmente la preocupación del IPAR por el hecho de que se señalaban mu-

chas menos mujeres que hombres por su creatividad. Helson comenzó sus estudios tratando de averiguar primero en qué era distinto el proceso creativo en los hombres y en las mujeres. Tomó de Erich Neumann (1954) la descripción de dos tipos de conciencia a los que llamaba patriarcal y matriarcal, pero señalando que eran análogos a los roles de la procreación. La conciencia patriarcal es descrita como resuelta, asertiva, objetiva y analítica, interesada por la causalidad mecánica o lógica. En la conciencia matriarcal la psique está llena de un contenido emocional que incubaba hasta que se "realiza" un crecimiento orgánico. Refleja los procesos inconscientes, los asume, y se guía a sí misma por ellos. Está más interesada en el significado que en los hechos o fechas, y se orienta hacia el crecimiento orgánico.

Utilizó estas ideas en una prueba tipo Q-Sort que aplicó a 90 mujeres matemáticas. Su primer hallazgo fue que había una asociación significativa entre creatividad y "adecuación sexual" del estilo creativo. En otras palabras, los varones matemáticos creativos tienden a describir su aproximación a la investigación como resuelta, asertiva, analítica, etc.; y tanto los varones menos creativos como las mujeres matemáticas tienden, menos marcadamente, en la dirección opuesta.

En sus estudios posteriores (HELSON 1968 , y HELSON Y CRUTCHFIELD 1970 , 1970 ) tratará de aclarar el modelo expuesto, siguiendo la idea de Neumann de que la conciencia patriarcal y matriarcal no coincidía con varones y mujeres, identificando a través de "cluster analysis" grupos de matemáticos varones en los que encontraron tipos de ambas clases de conciencia. En sus últimos estudios (HELSON 1970, 1973 , 1973 ) aporta evidencias de que el producto creativo refleja el modelo motivacional que lo produjo: y que los tres tipos principales de fantasía literaria estudiados (heroica, tierna y cómica) corresponden a los tipos de

conciencia de Neumann (patriarcal, matriarcal y masculina primitiva).

-McCLELLAND, D.C. (1962), comentando la psicodinámica de los físicos creativos, aporta un dato sobre las relaciones parentales de los creativos que nos puede ser útil. Alude al estudio de Terman, L.M. (1954) en el que los científicos en general señalan que no tienen una gran admiración por su madre, que no se rebelan contra ella y que ella hace pocos esfuerzos para resistir a sus tentativas de independencia. Comenta McClelland que la imagen de conjunto que se desprende es la de una cierta distancia entre la madre y el hijo, más que una imagen de rebelión y conflicto. A su vez nota que en el grupo de investigadores físicos, la misma distancia aparece entre el padre y el hijo: en cierto modo ese fenómeno refleja quizá, según el autor, la tendencia a la soledad de los investigadores.

-TORRANCE, E.P. (1963). Citamos inicialmente esta obra de Torrance como característica de un claro estilo de tratamiento de la creatividad en el que fundamentalmente se ha perseguido un interés pedagógico. Más que estudiar la personalidad en teoría de los creativos, trata de averiguar sus dificultades prácticas y maneras pedagógicas de resolverlas. Por ejemplo, en un estudio sobre muchachos y muchachas creativos, en veintitres clases elementales, emparejándoles por C.I., sexo, edad, maestro y raza, encuentra tres características sobresalientes y diferenciadoras: "En primer lugar, los niños de gran capacidad creativa con mucha mayor frecuencia tienen la reputación de producir ideas estúpidas y estrambóticas. Segundo, su producción, sea cual fuese su naturaleza, tiende a estar fuera de lo normal. Tercero, su trabajo se caracteriza por el humor, por su naturaleza juguetona" (p. 57, de la edición en español).



Torrance está bastante de acuerdo con los resultados que - bajo su dirección ofrecieron ochenta y siete profesores, - psicólogos orientadores y directores escolares (CURTIS, J., DEMOS, G. y TORRANCE, E. 1967): según ellos las categorías señaladas como indicadoras de conducta creativa serían: curiosidad (66%); originalidad (58%); independencia en pensamiento y conducta, individualismo, autosuficiencia (38%); imaginación (35%); no conformismo (28%); captación de las relaciones entre las cosas (17%); etc., en orden descendente de porcentajes.

También estudia las motivaciones de creatividad (TORRANCE, E.P. y DAUW, D.C., 1965): los motivos implicados serían un gran afán y necesidad de excelencia, mayor atención hacia lo desacostumbrado, hacia el logro de lo no convencional, indicando un fuerte deseo de descubrir y usar el propio potencial.

-WADIA, D. y NEWELL, J.M. (1963) estudiando alumnos de sexto grado, encontraron que no había diferencia significativa entre los niños de alta y baja ansiedad en una medida verbal de pensamiento divergente; pero encontraron diferencias significativas al nivel .05 en una tarea de rendimiento divergente. Los varones menos ansiosos, rindieron significativamente mejor que los altamente ansiosos, en una tarea de rendimiento divergente; pero había poca diferencia entre las niñas baja o altamente ansiosas en la misma tarea.

-RUEBUSH, B.K. (1963) cita cuatro estudios que ofrecen evidencia limitada o indirecta de la relación de la ansiedad con el pensamiento divergente. El opina que, si la relación existe, es negativa.

-GARWOOD, D.S. (1964) compara entre sí a dos grupos de jóvenes científicos, con índice de creatividad alto y bajo -

respectivamente. Como características de personalidad del grupo de alta creatividad aparecen la seguridad en sí mismos y la capacidad de oponerse a la presión social. Los -- del grupo de baja creatividad aparecen deseosos de causar una impresión favorable en los que les rodean y de ganarse su simpatía.

-STEINBERG, L. (1964) presenta en este trabajo un inteligente resumen, bajo el título de "La creatividad como rasgo caracterológico: nueva amplitud del concepto", publicado posteriormente en CURTIS, J., DEMOS, G. y TORRANCE, E.P. (1967), de teorías e investigaciones que subrayan la importancia de la creatividad en cuanto rasgo del carácter de la persona, o que tratan de las condiciones que favorecen u obstaculizan la emergencia de la creatividad. Los puntos básicos y las ideas principalmente destacadas son las siguientes.

-La creatividad como aptitud o actitud. Considerada como aptitud, la creatividad es una característica con la que el individuo nace, a la que pueden condicionar las circunstancias sociales. El planteamiento surge sobre todo de la exaltación del producto creativo. Desde otra perspectiva, considerada como una actitud la creatividad es un modo cognoscitivo, estilístico o motivacional de relacionarse interaccionalmente con el propio medio. En este caso se concede especial importancia a las cualidades del carácter, a la personalidad más bien que al rendimiento, a las cualidades expresivas más bien que a las cualidades propias de la solución de problemas o de la productividad. Subraya Steinberg fundamentalmente a los autores (May, Maslow, Rogers) que destacan la apertura a la experiencia como característica básica de la actitud creativa.

-La creatividad, un rasgo universal. Piensa que existe un consenso considerable entre los autores sobre el hecho de que la actitud creativa es una característica fundamental

de la naturaleza humana que se da a todos, pero que puede inhibirse por los efectos del proceso de culturización.

-Estudios centrados sobre el estilo cognitivo. Cree que -- han llevado a observaciones fecundas. Se reconoce que el -- estilo perceptivo está en estrecha relación con la persona lidad. De los diversos autores elige como más creativos los estilos cognitivos: afilador de KLEIN, G.S. 1951 (aventure ro en su diálogo con los datos del medio, alerta a los cam bios y matices finos); "percept-bound" de MAY, R. 1959 (im plica apertura); intelectualizante de ERIKSEN, C.W. 1954 - (puede abandonar el campo conocido y formular juicios más audaces); independiente de campo de WITKIN, H.A. 1954 (más activos e independientes en materias distintas de la per-- cepción, menos miedo a los impulsos sexuales y agresivos, menos ansiedad, más autoestima y autoaceptación).

Dentro de la esfera cognoscitiva destaca los resulta dos de las investigaciones del IPAR (los sujetos creadores son más flexibles y fluidos; sus percepciones y conocimien tos son más singulares; intuitivos para abordar los proble mas, empáticos, perceptivamente abiertos. Prefieren la com plejidad (para dar significado a lo que aparece desordena do).

-Estudios centrados en las actitudes. Piensa que las inves tigaciones desde la psicología social sobre formación de - actitudes, suministran visiones muy valiosas sobre las ca racterísticas de la creatividad. Alude principalmente a -- los trabajos de ADORNO, T.W., et alii 1950 (la persona in segura, carente de confianza en sí misma, que se siente ame nazada por la vida o en cualquier otra situación inade cuada , tiende a un estilo cognoscitivo rígido, concreto y acomodaticio -de personalidad autoritaria-. Por el contra rio, el individuo más activo, capaz, seguro y sereno es ca paz de percibir y pensar en términos de flexibilidad. La - personalidad autoritaria es la antítesis de la personali-- dad creativa), y CRUTCHFIELD, R. 1955 (el independiente se

caracteriza por eficiencia intelectual, "ego" fuerte, aptitud para el liderazgo, madurez de relaciones sociales, carencia de sentimientos de inferioridad, de autocontrol rígido y de autoritarismo. Tienen confianza en sí mismos, --- son independientes en sus juicios. El conformista-depen--- diente- es la negación del creativo.

-Estudios centrados en las disposiciones emotivo-motivacionales. Serían los realizados en torno al concepto y la --- teoría del "yo". Subraya el paralelismo entre las características de la creatividad, y la salud mental. El trabajo más específico que cita es el de DREWS, E. 1963.

-Los valores y la actitud creativa. En este apartado revisa las investigaciones sobre los factores culturales que - fomentan o inhiben la creatividad.

-MADDI, S.R. (1965) escribe un ensayo sobre motivaciones - de la creatividad en el que trata de hacer frente a lo que él llama dos cuentos de vieja sobre la creatividad. Uno es el de que no es probable que la persona sea creativa cuando el ambiente en que trabaja es altamente estructurado o evaluativo. El otro cuento es que no es probable que la -- persona sea creativa si está en un estado de fuerte frus-- tración y sufrimiento. El autor alude a un estudio ante--- rior (MADDI and BERNE 1964) donde con el TAT se demostró - que la novedad de productos no está influida por la presen-- cia o intensidad de la necesidad de triunfo, afiliación y poder. La evidencia claramente indica que la frustración y el sufrimiento no necesariamente inhiben la creatividad.

Lo que realmente hace que se produzca el acto creativo es la motivación, que es algo positivo que avanza re--- suelto y conduce en la dirección de los actos creativos: - es la más importante razón por la que las personas que fun-- cionan creativamente no son vulnerables a los lazos de los ambientes restrictivos, evaluativos, y a los estados de su-- frimiento y frustración.

Maddi con Murray (1938) y McClelland (1951) cree que la motivación debe ser de naturaleza pluralística, formada por motivos específicamente distintos. Los motivos implicados en el acto creativo se deducen de la misma definición de éste como "acto nuevo y valorable como bueno". Son, por lo tanto, dos los motivos implicados: necesidad de calidad y de novedad. Cuando la persona tiene necesidades muy intensas de calidad y de novedad (no sólo una de ellas, que no engendraría creatividad) se convierte en creador pese a todo.

Por supuesto, esta situación motivacional es una condición necesaria pero no suficiente para la producción de actos creativos: hace falta además un talento significativo.

FELDHUSEN, J.F., DENNY, T., CONDON, CH.F. (1965). Según -- los autores la aplicación de los resultados de esta investigación a la creatividad debe ser muy cautelosa, pues estiman que no están bien estudiadas las relaciones entre -- creatividad y pensamiento divergente. Ellos intentan clarificar la relación entre ansiedad y funciones de pensamiento divergente (fluidez, flexibilidad y originalidad), comparar las relaciones entre ansiedad y funciones divergentes con las relaciones entre ansiedad y funciones convergentes --- (cuando ambos conjuntos de relaciones están medidos en la misma población de sujetos), explorar las relaciones entre autoevaluaciones de la conducta creativa de los sujetos y sus puntuaciones en ciertas medidas de pensamiento divergente. Vamos a exponer los resultados que más nos afectan.

En principio los resultados siguen a los de RUEBUSH, B.K. (1963) quien decía que la relación entre ansiedad y pensamiento divergente, si existía, era negativa. Los autores muestran que no hay relación entre ansiedad y pensamiento divergente, confirmando así los hallazgos anteriores de FELDHUSEN, J.F., y DENNY, T. (1965). Hallaron rela-

ciones negativas significativas entre ansiedad y pensa---  
miento convergente, como en otros estudios.

-WORRELL, J.; WORRELL, L. (1965), establecieron en su estu  
dio la hipótesis de que la variabilidad en la respuesta a  
un mismo estímulo repetido es función de un conflicto in--  
traindividual. Aplicando esta formulación al conflicto per  
sonal esperaban que el individuo conflictivo mostrara ma--  
yor variabilidad, como función de las respuestas concurren  
tes que aparecen como alternativa en las siguientes situa  
ciones similares. Utilizaron una medida del conflicto de -  
personalidad de acercamiento-evitación. Los que puntuaron  
alto y bajo en esta escala del conflicto fueron sometidos  
a una tarea de asociación de palabras y luego se les requi  
rió para que recordaran sus propias respuestas. Se predijo  
que los sujetos conflictivos mostrarían una más alta fre--  
cuencia de respuestas originales y que se reduciría la efi  
cacia del recuerdo. Se confirmaron ambas predicciones.

-ANDERSON, CH. C. (1966) subraya al comenzar que su estu--  
dio es sobre originalidad (medida de respuestas estadísti  
camente infrecuentes), no sobre creatividad (medida de res  
puestas en términos de juicios de valor estético o profe--  
sional): en este sentido estima que la mayoría de test de  
creatividad son simples test de originalidad. Lo que inten  
ta con esta investigación es estudiar los correlatos no in  
telectivos de la originalidad, de los que se pueda esperar  
que contribuyan hasta un punto significativo, aunque menor,  
a la varianza del rendimiento en medidas de originalidad.

Como puntos de los que parte, cita, entre otras, di--  
versas investigaciones: ROKEACH, M. 1960 (denuncia la es--  
tructura defensiva frente al mundo de los sistemas concep  
tuales), CAMPBELL, D.T. 1960 (el individuo original se eva  
de de lo convencional), BRUNER, J.S. 1962 (el individuo --  
original relaciona cosas vistas antes como dispares), ---

RUSSELL, C. y RUSSELL, W.S. 1961 (los niños tienen un potencial creativo más versátil), GIBSON, J.J. 1960, SKINNER, R.F. 1953, LURIA, A.R. 1963 (que explican los mecanismos - por los que el niño inhibe su originalidad). Entre estos - mecanismos destaca Anderson la internalización de las normas de los adultos. De donde deduce lo que él llama una inferencia obvia: el individuo original tiene imperfectamente internalizadas las reglas paternas, particularmente --- aquellas originalmente acompañadas por una clase contras--- tante de reglas ("¡Haz esto y no hagas aquello!").

Se diseñó un estudio psicométrico (ANDERSON, C.C. y - CROPELY, A.J. 1965) para investigar la estructura facto--- rial del rendimiento en las tareas intelectivas elegidas, para establecer sobre esta base la medida de la originalidad, y después validar la predicción de que las siguientes variables no intelectivas, al margen de otras variables, - contribuyen notoriamente a la varianza del rendimiento en el criterio de originalidad: amplitud de categorización -- (PETTIGREW, T.F. 1958), conformismo (CRUTCHFIELD, R.S. 1955), analidad (COUCH, A.R. y KENISTON, K. 1960), opción por el riesgo (BRIM, O.G. y HOFF, D.B. 1957), y expresión de im--- pulsos.

La muestra fué de 320 niños del séptimo grado. Se hicieron dos grupos de alta y baja originalidad, cuyos discriminantes fueron: estado socioeconómico, expresión de im pulsos, amplitud de categorización, MBTI E-J (negativos) y opción por el riesgo. Posteriores matizaciones con nuevos análisis de significación, sacaron fuera de los predictores a la expresión de impulsos.

-GETZELS, J.W. y CSIKSZENTMIHALYI, M. (1964, 1965, 1966 a, 1966 b, 1967, 1968 a, 1968 b, 1969, 1975, 1976, y CSIKS--- ZENTMIHALYI y GETZELS 1973), han realizado sin duda la más extensa, y tal vez una de las mejores, obra de investigación sobre estudiantes de arte. Con el Sixteen Personality

Factors Questionnaire hizo un estudio de personalidad con una muestra de 1.299 estudiantes, de los que 629 eran varones (94 alumnos de la escuela de arte y 535 de College) y 670 eran mujeres (de las que 111 eran alumnas de la escuela de arte y 559 de College). Los resultados son los siguientes;

Varones y Mujeres estudiantes de arte se diferencian significativamente de la media de estudiantes de su edad en 11 factores, y que los varones y mujeres difieren en 6 factores de sus respectivas normas en la misma dirección.

Los seis factores que muestran un modelo consistente para los estudiantes de ambos sexos muestran el siguiente retrato: los futuros artistas son socialmente reservados y aislados (A -). Son graves e introspectivos (F -). Los patrones aceptados de conducta y moralidad tienen poca influencia sobre ellos -puntúan bajo en "fuerza del superyo"--- (G -). Son fuertemente subjetivos, no convencionales en sus opiniones, e imaginativos (M). Tienden a ser radicales y experimentales (Q 1). Son resueltos y construyen sus propias decisiones -puntúan alto en "autosuficiencia"- (Q 2). Apuntan los autores que la imagen que se deduce no se aleja mucho de la personalidad artística descrita por Vasari pensando en los pintores florentinos de hace cuatro siglos.

Pero aparecen también diferencias entre varones y mujeres estudiantes de arte. Las mujeres son significativamente más dominantes (E), mientras que los varones estudiantes de arte son significativamente más sensibles y "afeminados en sus sentimientos" (I): esto quiere decir que poseen rasgos que nuestra cultura tradicionalmente asocia con el sexo opuesto.

Esta inversión puede, según los autores explicarse de dos maneras: o por el empeño del artista de no cerrarse a ninguna experiencia (no sólo ser masculino, ni sólo femenina), o por una situación social e histórica: en nuestra cultura el arte no tiene mucho prestigio: no sólo no se le



ve como camino de riqueza, sino que tiene connotaciones -- decadentes. Además, históricamente, los pintores famosos -- han sido siempre varones. De aquí surge la paradoja: el jó ven no puede ser muy "masculino" con una vocación que se -- considera inapropiada para machos fuertes; la mujer que -- quiere ser artista tiene que identificarse con el estereotipo tradicional del pintor varón.

Otro análisis que se deriva de los resultados se basa en la idea de Cattell de que una cierta combinación de pun tuaciones ponderadas en el 16 PF (CATTELL, EBER y TATSUOKA 1970) actúa como características nucleares de creatividad, y diferencia claramente en el mismo campo ocupacional a los creativos de los no creativos. Es la llamada "ecuación de creatividad" que incluye los siguientes factores: reserva (A -), imaginación (M) y sensibilidad (I). Computada esta ecuación, la puntuación media de 205 estudiantes que realiz aron la prueba estuvo en el percentil 89 con las normas -- del College. No se encontraron diferencias de sexo: varo-- nes y mujeres estudiantes de arte puntuaron igualmente --- alto en relación a sus respectivos grupos de comparación.

-FRANCÈS, R. (1968). Su libro es de un eclecticismo que re sulta a veces desconcertante. Tiene sin embargo algunas -- ventajas: sus datos están buscados directamente para la ex plicación del arte y el artista, incorpora la opinión europea, aplica las conclusiones a artistas concretos, entre -- los que abundan los músicos, que son especial interés del profesor de la Facultad de Letras de París-Nanterre. Vamos pues a aludir a algunos datos que él resume y comenta.

Uno de los temas que Francès plantea es el de la cons tancia de las preferencias y gustos artísticos. Esto se ha estudiado con relativa facilidad respecto a un arte, por -- ejemplo respecto a la música. CATTELL, R.B. y SAUNDERS, D.R. (1954) hicieron un retest a las 24 horas y obtuvieron en-- tre notas de preferencias un coeficiente de correlación --

tetracórica de 54; dos meses más tarde la fidelidad permanece substancialmente para los mismos sujetos (.48). Otra cuestión es la consistencia de elecciones estéticas en artes diferentes, que pone en juego la discriminación para los sujetos de rasgos "estilísticos" que tengan según ellos, un parentesco. KNAPP, R.H. y EHRLINGER, 1962, por ejemplo, han estudiado las preferencias en materia de pintura abstracta, música y arquitectura en 60 sujetos adultos, de ambos sexos: los rasgos estilísticos son deducidos por análisis factorial.

Otro campo planteado es el de la relación de las preferencias musicales o de pintura con los rasgos de personalidad: es un campo sugestivo en el que los principales estudios son los de CATTELL, R.B. y SAUNDERS, D.R. (1954), CATTELL, R.B. y ANDERSON, J.C. (1953), KNAPP, R.H. y GREEN, S. (1960), KNAPP, R.H., McELROY, L.R., y VAUGHN, J.; KNAPP, R.H. y WULFF, A. (1963). Se han encontrado equivalencias entre factores musicales y pictóricos con el MMPI y el 16 PPF: los diseños se han hecho con todo rigor.

Otro punto de interés tratado por Francés, R. es el del arte psicopatológico: cree él que es fundamental para el conocimiento básico de las relaciones entre la creación y la personalidad; aunque no toma expresamente partido entre la postura de BESSIERE, R. (1956) quien cree firmemente en el arte como diagnóstico y terapia de los enfermos, y la de DELAY, J., citado por ROSOLATO, G. (1959), quien dice: "Es posible que un neurótico se cure por el arte, pero es necesario que sea un artista", rechazando el arte como diagnóstico y terapia universales.

-KOFMAN, S. (1970), La interpretación que Sarah Kofman hace del psicoanálisis del arte freudiano, se inserta en un intento que podríamos calificar de ser más freudiana que Freud. Se apoya en un método de interpretación que llama de doble lectura (la de lo que dice el Freud autolimitado

por la censura de su entorno, y la de lo que debería decir): el método la lleva a radicalizar la interpretación de Freud, a reprocharle, en cierto modo, por no ser suficientemente "ortodoxo". Como todas las radicalizaciones, sus conclusiones pueden ser a veces excesivamente nítidas y definidas.

Los planteamientos básicos del psicoanálisis del arte son por tanto los de Freud. Respecto a la personalidad del artista, vamos a aludir a algunas matizaciones de Kofman.

Ante la idea básica de que "la médula temática de las obras de arte es siempre para Freud el Edipo", añade que -- el psicoanálisis ha infligido al hombre una de sus tres -- grandes heridas narcisistas (las otras dos fueron infligidas por Copérnico y Darwin) al destruir el ideal de sujeto libre, autosuficiente, es decir, creador de sí mismo. Pero el narcisismo es esencialmente fuerza de muerte. Denunciarlo es actuar en favor de Eros.

El problema de la neurosis y el arte lo plantea así. -- Freud no establece entre la fantasía y la obra de arte una relación de expresividad: la obra no traduce el recuerdo -- (deformándolo), sino que lo constituye fantasmáticamente. Es una memoria original, sucedáneo de la memoria psíquica infantil. Es una inscripción originaria, pero que también es ya un sustituto simbólico. El arte libera al artista de sus fantasías: la "creación artística" evita la neurosis y sirve de sucedáneo a una cura psicoanalítica. Pero la cura se ejecuta sin ser comprendida: tan solo el método analítico, a partir de la obra, puede reconstruir las fantasías -- del artista y su sentido. La obra de arte es una confesión del autor, aunque sólo para quien la sepa leer. Para que -- el artista no llegue a ser un neurótico se requieren muchas circunstancias favorables: fundamentalmente su gran aptitud para la sublimación, su debilidad para efectuar represio-- nes, su capacidad de dar a sus fantasías una forma que les hace perder todo carácter personal y llegar a ser para los otros una forma de goce. Como dice Freud, las fuerzas im--

pulsivas del arte son los mismos conflictos que llevan a otros individuos a la neurosis y que han alentado a la sociedad a construir sus instituciones. La divergencia esencial entre las neurosis y las tres grandes producciones sociales (arte, religión, filosofía) consiste en que las neurosis son formaciones asociales que buscan realizar por medios privados lo que la sociedad realiza mediante el trabajo colectivo. El arte (como la religión y la filosofía) no es neurótico: es una solución social que evita la neurosis al artista que la estaba bordeando: es un "sucedáneo" originario de las formaciones patológicas.

Sobre el narcisismo del arte, subraya Kofman que es la clave de la actividad artística. El hombre narcisista, que se inclina hacia la autosuficiencia, buscará la mayoría de sus satisfacciones en sus procesos mentales internos por el simple juego de su actividad psíquica, como en el arte. El narcisismo en el arte no es sólo secundario -- (ligado con la identificación) sino primario, ligado con la creencia en la omnipotencia de las ideas y con la búsqueda de la autosuficiencia. En esto recuerda al narcisismo infantil o al de los animistas primitivos, y es comparable con la magia. Se caracteriza por la búsqueda de la inmortalidad y de la autosuficiencia absoluta (por ser su propio generador, causa sui, mata y reemplaza al padre, -- convirtiéndose por identificación en su propio padre, da a su madre un hijo -la obra de arte- con lo que realiza simbólicamente el incesto). Esta autosuficiencia del artista-Dios frente a su creación- repite la muerte de Dios: el arte es necesariamente ateo.

-RENNER, V. (1970). En este muy sugestivo estudio parte del hecho de que hay considerable evidencia de que el estilo cognitivo y ciertas características de la personalidad pueden ir mano a mano. También de las sugerencias de que el concepto de estilo cognitivo explica no sólo diferencias -

en el conocimiento sino en otras áreas de la organización de la personalidad, y de que los aspectos molares de los procesos creativos pueden ser entendidos más comprensivamente cuando el proceso está ligado al estilo cognitivo de un individuo. Tales sugerencias se basan en dos supuestos: que los estilos cognitivos son aprendidos, y que los estilos cognitivos sirven de base a las preferencias individuales por los estímulos. Para los intentos prácticos prácticos parte Renner de que la connotación instrumental de una situación estimular compleja es que a través de experiencias variadas un individuo puede llegar a preferirla. Tales preferencias, que son realmente decisiones perceptuales en favor de la complejidad (BARRON, F. 1952), afectaron directamente a su estilo cognitivo en la dirección de la complejidad acrecentada, y en asociación con ella, se facilitarán los procesos cognitivos (incluyendo el desarrollo de valores y motivos).

La hipótesis de la investigación fué que si a un individuo que ordinariamente no prefiere los estímulos complejos, se le presenta un estímulo nuevo y complejo, sus respuestas a él serán mínimas, pues sus procesos cognitivos y afectivos no están suficientemente diferenciados respecto a estímulos para apreciar sus sutilezas. Pero si sus percepciones del estímulo son manipuladas de modo general de manera que se reduzca su incomprensibilidad, o si recibe un feedback de información o de refuerzo en asociación con los estímulos, llegará a preferirlo. Estas preferencias cambiadas afectarán a su estilo cognitivo, siendo sus respuestas más diferenciadas. Como resultado de tal modificación en su estilo cognitivo y de la generalización de las nuevas preferencias, su actitud hacia otros estímulos complejos deberá ser más positiva. Finalmente, si de esta manera el estilo cognitivo de un individuo llega a ser más complejo, la conducta creativa del individuo deberá facilitarse.

El diseño jugó con estímulos complejos pictóricos y musicales, con una muestra de 60 chicos y chicas alumnos de un curso introductorio a la psicología.

Los principales hallazgos demostraron que la preferencia por un tipo particular de estímulos en un arte puede ser modificada hacia la complejidad; que tal modificación se generaliza y se manifiesta como un cambio de actitud hacia la música; que tal entrenamiento probablemente facilitará la originalidad verbal de un individuo por la modificación de un aspecto de su estilo cognitivo, la preferencia de estímulos.

-CLARIDGE, G. (1972) muestra que los test de pensamiento divergente están significativamente relacionados con un índice de psicoticismo basado en un análisis de los principales componentes de un amplio rango de parámetros psicofisiológicos conocidos para discriminar a los psicóticos de los controles normales. Posteriormente realizó un nuevo estudio (WOODY, C. y CLARIDGE, G. 1977) con una muestra de 100 estudiantes universitarios, a los que aplicó el MPI, en el que encontró también una fuerte relación de psicoticismo (P) con el pensamiento divergente.

-HARRINGTON, D.M. (1972, 1975, 1979). Sus investigaciones se han desarrollado sobre todo en torno a las (BARRON, F. y HARRINGTON, D.M. 1981) características nucleares de la personalidad creativa. En concreto ha trabajado en escalas de "personalidad creativa", construidas empíricamente a partir de la Adjective Check List de Gough y ha revelado correlaciones interescalares muy altas. La magnitud de estas correlaciones (típicamente entre los .70 y .80, después de la remoción estadística de las tendencias generales del endosamiento de adjetivos) establece la existencia de un conjunto de características nucleares asociadas con la realización creativa y la actividad en un justamente --

amplio campo de dominios. Los adjetivos que aparecen en las escalas son similares a los que aparecen en la Composite - Creative Personality Scale de Harrington: activo, alerta, ambicioso, discutidor, artista, asertivo, capaz, de pensamiento claro, listo, complicado, seguro de sí mismo, curioso, clínico, exigente, egoísta, enérgico, entusiasta, apresurado, idealista, imaginativo, impulsivo, independiente, individualista, ingenioso, con conciencia de sí mismo, inteligente, con amplitud de intereses, inventivo, original, práctico, rápido, rebelde, pensativo, ingenioso, autoconfigurado, sensitivo, perspicaz, espontáneo, poco convencional, versátil, no convencional y no inhibido.

Como las escalas están incluidas en un conjunto de -- 300 adjetivos extremosamente diversos, no son transparentes, y por tanto no tienen una indebida validez aparente, -- en la forma natural en que se administran. De todas maneras la reciente evidencia sobre su vulnerabilidad a los intentos conscientes de "falsificación creativa" (IRONSON, G.H. y DAVIS, G.A. 1979), sugiere que ha de evitarse la aplicación del ACL (Adjective Check List) a sujetos sensibles a la cuestión de la creatividad: por ejemplo, se darían medidas muy pobres al usarlas para evaluar la efectividad de talleres de creatividad o programas de entrenamiento.

-ANZIEU, D. (1974). Es conocido su relieve dentro del psicoanálisis francés. Encabeza y dirige esta obra de varios autores, en la que él expone sus ideas sobre una metapsicología de la creación. Resumimos las que más directamente -- se refieren a nuestro interés.

Para Anzieu, crear requiere como primera condición -- una filiación simbólica respecto a un creador reconocido. Sin esta filiación, y sin su rechazo ulterior no hay paternidad posible de una obra. La conexión edípica de estas -- afirmaciones es evidente.

Pero no hay un camino único ni tampoco son infinitos

los caminos que llevan al arranque creador: los caminos es tán diversificados, pero su número es restringido. Cree -- Anzieu que ésta es una de las tareas que aún ha de reali--  
zar el psicoanálisis. Cita a Elliot Jacques (kleininiano) quien en este mismo libro propone tres caminos: la reelabo-  
ración de la posición esquizo-paranoide es la base de las creaciones de la juventud; la reelaboración de la posición depresiva es la base de las creaciones de la madurez; las obras de creación en la vejez son citadas pero no se les -  
asigna ningún camino. Piensa Anzieu que por un lado falta un estudio de tipo kleininiano sobre el trabajo de reelabo-  
ración de las angustias de destrucción y persecución en los creadores jóvenes; por otro la creación exigiría ser estu-  
diada sin referencia al tipo de material elegido por el creador para su obra.

Piensa Anzieu que la distinción kleininiana de las po-  
siciones esquizo-paranoide y depresiva es muy fecunda. Si-  
guiendo la línea kleininiana, para el que reelabora la posi-  
ción depresiva crear equivale a reparar el objeto amado, -  
destruido y perdido, restaurarlo como objeto simbólico, --  
simbolizante y simbolizado. Repararlo es igual a repararse  
a sí mismo de la pérdida, del duelo, de la pena. Para el que  
reelabora la posición esquizo-paranoide real es reconstru-  
irse, "remembrarse", para existir después de haber sido des-  
truido por el pecho malo. Generalizando, la creación en --  
cuanto responde a una crisis interior, oscila entre dos po-  
los, entre la muerte y el mal, entre la destrucción de sí  
y la destrucción del objeto, entre la persecución destruc-  
tiva y la depresión.

Sumándose a la tradición psicoanalítica que interpre-  
ta la creatividad desde el conflicto, dice Anzieu que ser  
creador es ser capaz de una regresión rápida y profunda --  
donde se advierten acercamientos inesperados, representa-  
ciones arcaicas, procesos psíquicos primarios, representa-  
ciones que van a servir de núcleo organizador de una obra



artística o un descubrimiento científico eventuales. El trabajo psíquico de la creación comporta cinco etapas, de las que las tres primeras son básicas:

- a) Realización de un movimiento regresivo unido a una crisis interior y movilizando representaciones arcaicas.
- b) Percepción definida de algunas de estas representaciones, que permita fijarlas en el preconscious como núcleo organizador activo.
- c) Trasposición elaborativa de la imagen, del afecto, del ritmo captado a un material (escritura, pintura, etc.) y a un código (matemático, lingüístico, socio-cultural, etc.).
- d) Algunas obras (artísticas, científicas...) requieren además un trabajo de composición, un trabajo de estilo.
- e) Sumisión de la obra acabada al juicio de realidad, el juicio del espectador.

Resalta además Anzieu otros aspectos: el contenido de toda creación es un complejo inconsciente; son muy importantes el narcisismo, el masoquismo y su conjunción (cita a CHASEGUET-SMIRGEL 1971 con su estudio del papel en la creatividad de lo erótico-anal); el ello del genio creador se caracteriza por su gran fuerza pulsional.

-GAINES, R. (1975) ha estudiado la creatividad en relación con las destrezas perceptuales y los estilos cognitivos. Utilizó una muestra de 30 artistas profesionales, de los que 25 fueron varones y 5 mujeres. Como grupo control utilizó a 32 sujetos no artistas de diferentes edades. Hubo diferencias significativas en los resultados: los artistas fueron más flexibles, precisos, variables e independientes de campo.

-HASENFUS, N.; MAGARO, P. (1976), dentro de los estudios que intentan averiguar la relación entre salud y creatividad hacen un análisis incisivo de estas cuestiones. Su título es muy explícito: "Creatividad y esquizofrenia: una

igualdad de constructos empíricos". La evidencia de su investigación parece apoyar la tesis de que la fluencia ideacional y la "superinclusión" (over-inclusion) son facetas de la misma propensión cognitiva: también parece apoyar -- que la tendencia a introducir la complejidad en la percepción va tanto con la creatividad como con la esquizofrenia. Las características nucleares de la persona creativa -- de -- las que hablamos al exponer los estudios de Harrington -- no son ciertamente las de alguien que sufre la angustia de la lucha contra la esquizofrenia, ni siquiera contra la personalidad esquizotípica. Parece que hay aquí una fuerte necesidad de investigación, puesto que la cuestión misma puede contener una importante clave de las conexiones psicológicas y genéticas entre salud y enfermedad psicológicas.

-AMOS, S.P. (1978) ofrece una investigación nítida con un diseño muy definido. Piensa que en las investigaciones que hasta la fecha se han realizado sobre la relación entre -- personalidad y creatividad se ha descuidado la influencia del aspecto esencialmente social de ser considerado como -- creativo (es decir, si ciertas características de personalidad de los individuos creativos pueden desarrollarse en parte como reacción a la manera como las personas de su medio cultural responden a su esfuerzo creativo), y también se ha centrado más el interés sobre los varones creativos que sobre las mujeres.

Las hipótesis presentadas por la investigación fueron las siguientes: a) Hay suficiente variedad entre artistas creativos varones y artistas creativos mujeres como para -- que aparezcan diferencias significativas en sus puntuaciones en el CPI (California Psychological Inventory); b) hay suficiente variedad entre los artistas creativos con éxito y los artistas creativos con menos éxito como para que aparezcan diferencias significativas en sus puntuaciones en -- el CPI.

La investigación se realizó con individuos activos en el campo de las artes afiliados a asociaciones, galerías - de arte, museos y universidades de la Bahía de San Francisco y del medio oeste, incluyendo pintores, escultores, grabadores... Se formaron cuatro grupos: varones con éxito, - varones sin éxito, mujeres con éxito, mujeres sin éxito. -- Los criterios para el éxito se buscaron en puntuaciones -- que se atribuían según el tiempo de dedicación al arte, dinero ganado con el arte, aceptación de obras en exposiciones con jurado, número de obras de arte realizadas por año, exposiciones sin jurado. La edad fue de 23 a 71 años, con una media de 47 años. Se utilizaron métodos de análisis -- discriminante.

Los resultados fueron de sólo cuatro variables con diferencias significativas entre varones y mujeres: Femenidad, tolerancia, intelectualidad, comunidad. No hubo diferencias significativas entre artistas con y sin éxito.

Amos comenta que el hallazgo de que la diferencia entre varones y mujeres existe primariamente en las escalas de femineidad y tolerancia del CPI coincide exactamente -- con la investigación comunicada por BARRON, F. (1972) y -- ZELDOW, P.R. (1973). Piensa que es notable en este aspecto que las mujeres creativas tiendan a diferir de los varones creativos con respecto a estas dos escalas y no otras del CPI tradicionalmente asociadas con la diferencia de sexos: socialización, comunidad, responsabilidad, conformismo, autocontrol, buena impresión ( MEGARGEE, E.I. 1972 ). Esto sugeriría que los varones creativos y las mujeres creativas son más semejantes entre sí (en términos del CPI) que los varones y mujeres en general.

Respecto al hecho de que la diferencia entre artistas con éxito y artistas sin éxito no fuera significativa, le parece al autor que habría de interpretarse como que las - influencias culturales, en cuanto reflejadas por la posición social, pueden no ser importantes para la organiza---

ción de la personalidad y el desarrollo del individuo creativo. Este hallazgo apoya la conclusión de MYDEN, W. (1959) de que los artistas no son fácilmente sacudidos por las -- reacciones y opiniones exteriores. Parece que los artistas creativos no solamente son resistentes a la reacción social en relación con su arte sino también en términos de sus -- personalidades.

-PINCHAS NOY (1978) estudia psicoanalíticamente la creación de formas en el arte, como una aproximación a la creatividad desde la psicología del yo. Sus conclusiones son básicamente las siguientes.

Los recientes desarrollos de la psicología del yo permiten profundizar en los mecanismos comunes a la neurosis y a la creatividad de forma que se puedan definir sus diferencias. La forma en el arte es un medio para: 1) vencer -- las resistencias y defensas del artista y el público, en -- orden a permitir la expresión y facilitar la comunicación de los deseos latentes, emociones y experiencias de ambas partes; y 2) ayudar al yo en sus esfuerzos para ordenar -- sus motivaciones y emociones dispares en orden a mantener la integración y cohesión del sí mismo.

El aspecto creativo de la creación de formas en el arte reside en los continuos esfuerzos del artista para encontrar nuevos y originales modos de conseguir sus metas: medios de expresión más eficientes, mejores modos de comunicación y altos niveles de integración.

La solución encontrada por los artistas creativos es el exacto opuesto dinámico de la solución neurótica. La -- neurosis es un intento de restaurar el orden interior y el equilibrio a costa de impedir la libre expresión de los deseos peligrosos, de disgregarse, y "de mantenerse activamente aparte de los sistemas de identificación con las valencias opuestas" (KERNBERG, O. 1966).

La neurosis se caracteriza por la redundancia y la --

repetición, por la tendencia a congelar la situación y resistir al cambio, mientras que la creatividad se caracteriza por sus intentos inacabables de renovar y reorganizar sus formas, buscando constantemente nuevas soluciones para viejos problemas. La neurosis es una solución regresiva, un intento de restaurar el equilibrio interior y ajustarse a la realidad regresando a los modelos parentales de adaptación que utilizó con éxito en el pasado, mientras que la creatividad es una solución progresiva, un intento de crear modelos nuevos y osados de adaptación que nunca han sido probados.

No parece que la creatividad es la salud mental, ni que el artista creativo no pueda ser neurótico, fronterizo o hasta psicótico, sino más bien la neurosis y la creatividad representan dos intentos antípodas de resolver los mismos problemas subyacentes. Y, como en algún intento de resolver un problema mental íntimo, la solución creativa puede de también requerir un compromiso, esto es, una solución no óptima a costa de usar defensas, producir síntomas, etc.

En la actualidad las soluciones creativas no son nunca soluciones perfectas. Así el yo creativo puede tener éxito, a través de una nueva forma creada, en resolver un problema en una de sus esferas mentales, mientras que reprime, aísla o disocia los problemas en otras esferas. Puede de también haber una fluctuación dinámica entre los estados neuróticos y creativos, de manera que un problema resuelto de una manera creativa en una ocasión, puede ser manipulado en otra por mecanismos neuróticos. De todas formas la solución creativa, contrariamente a la solución neurótica, es un paso en la dirección de la salud mental. Cuando los artistas crean nuevas formas, ellos siempre luchan por encontrar nuevos medios que les impidan ser forzados a rechazar, reprimir, distorsionar, o compartimentar, y que les permitan ser libres para expresar, sentir y comunicar sin poner en peligro su unidad e integridad íntimas.

Y cuando los artistas tienen éxito en la creación de una nueva forma que satisface todas sus intenciones, esa forma deja de ser posesión de solo su creador y llega a -- ser propiedad de todos los que desean participar en su disfrute, una fórmula para ser usada por todos aquellos que pueden permitirse a sí mismos elegir la dirección hacia la salud mental.

-GÖTTZ, K.O. y GÖTTZ, K. (1979 a, 1979 b). Quizá sea este el estudio que ha utilizado una más amplia muestra de artistas profesionales: expresamente rechaza la generaliza--ción hecha sobre artistas profesionales a partir de inves--tigaciones realizadas con estudiantes de arte, ya que estiman que hay diferencias significativas no sólo entre estudiantes y artistas, sino incluso entre estudiantes de los diversos cursos. El hecho de ser los autores colaboradores de la Academia de Arte de Düsseldorf, les propició el estar en contacto con muchos artistas profesionales que se pres--taron a colaborar en la investigación. Se envió el EPI de Eysenk a 337 artistas de Alemania occidental de los que -- contestaron 257 (147 V. y 110 M.) : su edad entre 29 y 78 años, con una media de 47 años. Se utilizó un grupo con--trol de no artistas formado por 300 V. y 308 M., edad de -- 21 a 79 años con una media de 41 años. Para el análisis se hicieron cuatro grupos, uno de artistas V. y otro de artistas M., y uno de no artistas V. y otro de no artistas M.

Los artistas V. aparecieron significativamente más introvertidos que las artistas M. y los grupos de no artistas. Las M. artistas aparecieron tan extravertidas como los dos grupos de no artistas. Los autores creen que esto se debe a que hay un sesgamiento objetivo en la muestra de M. artistas, ya que las mujeres introvertidas no se atreven a -- embarcarse en la difícil carrera del artista.

En neuroticismo no hay diferencia significativa entre V. y M. artistas. Los V. artistas difieren significativa--

mente de los V. no artistas. Las M. artistas difieren significativamente de los V. no artistas, pero no difieren de las M. no artistas. Piensan los autores que presumiblemente las puntuaciones altas en neuroticismo y bajas en extroversión pueden ser prerequisitos no solamente de los artistas profesionales sino también de los estudiantes de arte altamente dotados.

Respecto al psicoticismo (P), los V. artistas son significativamente más altos en P que los V. y M. no artistas. Las M. artistas son significativamente más altas en P que las M. no artistas pero no son más altas que los V. no artistas. Estos son a su vez más altos en P que las M. no artistas. Para interpretar estos datos no hay que olvidar que esta nueva dimensión de la personalidad, P, no es inapropiada para individuos normales: es un rasgo que en diversos grados está presente en todas las personas (EYSENCK y EYSENCK, 1975, 1976). Una persona con alta puntuación en P puede ser descrito como un solitario que no se cuida de la gente; con frecuencia es fastidioso, no adecuado en todas partes. Puede ser cruel e inhumano, falto de sentimientos y empatía, y enteramente insensible. Es hostil a los otros, incluso a sus propios parientes y amigos, y agresivo incluso con los que ama. Tiene simpatía por las cosas extrañas y no habituales e indiferencia por el peligro; le gusta -- poner en ridículo a los otros y perturbarlos. Los resultados en P sugieren que muchos por lo menos de estos datos -- pueden ser típicos de los artistas: con frecuencia son solitarios, fastidiosos y agresivos, les gustan las cosas -- singulares y no habituales, pueden ser asertivos para conseguir el éxito. Notan los autores que los artistas en esta muestra son mayores de edad, y que sus puntuaciones en P pueden haber descendido.

En la escala de sinceridad no hay diferencias significativas entre V. y M. artistas; si que las hay entre V. y M. no artistas: las M. artistas parecen ser menos conformis--

tas que las M. no artistas.

En un segundo paso (GÜTTZ y GÜTTZ 1979 b) hicieron un nuevo análisis de los datos a partir de dar entrada a una variable moduladora: el éxito. De los artistas anteriores seleccionaron dos grupos: uno con éxito (36 V. y 1 M.) y otro con menos éxito (19 V. y 4 M.). Las diferencias entre los dos grupos sólo fueron significativas en Psicoticismo (nivel de confianza .05). Para obtener un mejor nivel de confianza hicieron más grande el segundo grupo (110 V. y 4 M.) ya que el primero no era posible hacerlo mayor. De nuevo las diferencias fueron sólo significativas en psicoticismo, pero ahora con un nivel de confianza de .001. Los de más éxito aparecen siempre más altos en psicoticismo.

Piensen los autores que la dimensión de P abre nuevas perspectivas: el hecho de que los artistas son más altos en P que los no artistas requiere estudio. Crean que estas puntuaciones altas en P son algo como el empuje en las vidas de los artistas profesionales: aunque creen que puede ser algo más que eso, algo que aún no se conoce en la vida de los artistas eminentes.

-ROZET, I.M. (1981), después de revisar las principales aportaciones sobre personalidad y creatividad sobre todo de la escuela americana, ya que en general son pobres las aportaciones de la psicología rusa, nota que no acepta la división simple entre personalidades creadoras y no creadoras: se sabe, dice, que una personalidad mediocre en un sentido (por ejemplo, en la técnica) puede destacarse por altos índices de creatividad en otro (por ejemplo, literatura). Piensa que es absurdo hablar de una personalidad creadora en general.

De las series experimentales realizadas deduce que los rasgos de personalidad que correlacionen con altos índices creadores (dependencia, audacia) lo que hacen es favorecer uno de los mecanismos que teóricamente establece -



como básico en la creatividad: la anaxiomatización, que -- conlleva la devaluación de una u otra información y tam-- bién de uno u otro modo de ejecución de la actividad mental. Por la unión que tienen entre sí, surge un segundo mecanis-- mo, la hiperaxiomatización, que hace aparecer una evalua-- ción superior del modo acertado, desde el punto de vista - del sujeto, de ejecución de la actividad, así como de tal o cual información. En ambos casos tiene lugar un desplaza-- miento de valores de diversas realidades psíquicas. Ambos mecanismos se condicionan mutuamente y, por lo visto, son expresión de una ley única, más profunda. La explicación - plena de los fenómenos de creación exigirá la utilización de otras leyes reveladas no solamente por la psicología, - sino por una serie de ciencias filosóficas de carácter ge-- neral ( teoría del conocimiento, lógica, teoría del arte, estética) y otras disciplinas más estrechas como la teoría de la pintura, de la música, de la literatura y otras.

Cree el autor que el carácter de la influencia en el proceso de fantasía de los factores como motivos, particu-- laridades personales, sociedad y edad, está condicionado - por los mecanismos anaxiomatización e hiperaxiomatización. "En efecto (dice), la realización de los motivos fundamen-- tales de la fantasía supone el funcionamiento de ambos me-- canismos y para la actividad creadora fructífera favorecen más aquellos rasgos personales y factores psicológico-socia-- les que predisponen a determinada orientación de la anaxio-- matización. En otras palabras, los diversos factores influ-- yen positiva o negativamente en los resultados de la fanta-- sía en dependencia de la forma en que orientan las leyes - intrínsecas. Sin embargo, las condiciones (los factores) - pueden influir sólo en orientación de estas leyes que con-- servan su fuerza en cualquier caso. En consecuencia, son - incompletas, unilaterales (y por lo tanto inadecuadas) to-- dos los modelos teóricos de la fantasía que ignoran unas - leyes intrínsecas, el conocimiento de las cuales, como nos

hemos convencido, permite explicar de modo racional la --- importancia de unas u otras condiciones del transcurso del proceso de la fantasía y agruparlas en un conjunto unido". (p. 208).

### 1.3. Estado de opinión

En esta sección del presente capítulo vamos a intentar reunir en unas líneas inteligibles lo expuesto en la sección anterior, para comenzar a clarificar el estado de la cuestión que nos preocupa: queremos ahora, precisar cuáles, en síntesis la tendencia de opinión sobre los aspectos que más directamente pueden afectar al planteamiento de -- nuestra investigación.

#### 1.31. Personalidad y creatividad

Los interrogantes que nos vamos a plantear caen de -- pleno en el campo de posibles relaciones entre personalidad y creatividad, que a su vez está en relación con los -- interrogantes sobre el origen de la creatividad en cada -- individuo.

##### 1.31.1. Orígenes de la creatividad

Las opiniones sobre el origen de la creatividad son -- muy variadas, no sólo a lo largo de los siglos desde la -- postura de asombro ante los "inspirados" o embargados por la "locura divina" hasta las teorías experimentalistas actuales, sino también dentro de las teorías de los últimos años de investigación. Aunque sea con el inevitable reduccionismo de las simplificaciones, vamos a intentar sintetizar las más dispares opiniones en unas líneas básicas de -- respuesta al problema, que podrían ser las siguientes.

Línea mágica: me atrevo a llamarla así porque de alguna manera persiste el impulso mágico primitivo de interpretación del creativo. En ella podríamos englobar a los que piensan que la creatividad tiene un origen teístico o místico (KÜNKEL AND DICKERSON, 1947; ROTHBART, 1972); a los que defienden que la creatividad no es analizable y que el análisis la destruye (AGHA, 1959), y a los que piensan que la creatividad surge accidentalmente, aunque la persona -- puede haber sido preparada por la inspiración (CANNON, 1940; McLEAN, 1941).

Línea fisiológica: en ella encajarían los que pretenden que la creatividad está enraizada en la biología (EC--CLES, 1958; SINNOT, 1959; GUTMAN, 1967; MUMFORD, 1970; ---BERLYNE, 1971), y los que enraizan en la misma genética -- los orígenes de la creatividad (GALTON, 1870, 1911; HIRSCH, 1931; KRETSCHMER, 1931).

Línea ambiental: en ella estarían los que opinan que la creatividad es determinada por el Zeitgeist histórico -- (DURKHEIM, 1898; STEIN, 1967); también aquellos para quienes la creatividad es esencialmente aprendida (HUTCHINSON, 1949; OSBORN, 1953; TORRANCE, 1962); y aquellos que creen que la creatividad resulta de la interacción en grupo (ANDERSON, 1959; GORDON, 1961; PARNES, 1962; PRINCE, 1970).

Línea mixta: en ella estarían los que opinan que la creatividad es como una síntesis de las fuerzas hereditarias y ambientales (WERTHEIMER, 1945; ARNHEIM, 1954).

Línea cognitiva: en ella situamos a los que opinan -- que la creatividad resulta de procesos de pensamiento (GUILFORD, 1968; HERSCH, 1973; MEDNICK, 1968; WALLAS, 1926).

Línea de la personalidad: a ella pertenecerían los que opinan que las fuentes de la creatividad se comprenden examinando el desarrollo de la personalidad: este desarrollo puede describirse, por ejemplo, según el planteamiento psicoanalítico (FREUD, 1908; JUNG, 1928; RANK, 1945, etc.), o según la teoría de la actualización del sí mismo (GOLDSTEIN,

1939; MASLOW, 1959, MAY, 1959; ROGERS, 1954), o según el - concepto de transacción y transactualización (TAYLOR, 1971, 1972 ).

Línea de síntesis: asume las posiciones de la línea - mixta, cognitiva y de personalidad, y acepta una interac- ción de todas: la personalidad viene a ser el hecho global más expresivo de esa síntesis. En ese sentido la postura - de CATTELL, R. y DREYDAHL, J.E. (1958) puede ser muy expre- siva de esta línea de síntesis: las diferencias en persona- lidad o son necesarias para la creatividad o de alguna ma- nera están implicadas en ella, aunque puede ser de forma - transitoria por deberse a situaciones ambientales que pue- den cambiar.

Por esta línea de síntesis nos inclinamos nosotros, - con TAYLOR (1975) considerando a la creatividad como "un - complejo multidimensional de componentes relacionados o - áreas que interaccionan para producir modelos variados o - estilos de conducta que pueden ser llamados creativos".

#### 1.31.2. Comprensión de la creatividad a partir de la per- sonalidad.

Hay dos cuestiones que deben resolverse para poder -- definir de que maneras podemos comprender la creatividad a partir de la personalidad. La primera cuestión surge de la idea creciente de que la creatividad no es privativa de - algunos, sino un rasgo universal: por citar algunos parti- darios de esta opinión, podemos recordar a STEINBERG, L. - (1964), quien dice que la creatividad es una aptitud cor- - la que el individuo nace, un rasgo universal: pero es a la vez actitud, característica fundamental de la naturaleza hu- mana que puede inhibirse por aculturización; a MARTIN, A.R. (1950, 1952) que no cree en la diferencia entre creativos y no creativos: son los conflictos íntimos los que inhiben la creatividad; a MADDI, S.R. (1965), para quien lo que -- realmente hace que se produzca el acto creativo es la moti-

vación, que como opinan MURRAY (1938) y McCLELLAND (1951) debe ser pluralística. Lo que nadie dice es que este rasgo sea del mismo nivel en todos los individuos. Si admitimos la universalidad del rasgo, parece que deberíamos rechazar las diferencias de personalidad. Sin embargo, aún admitiendo la universalidad del rasgo (aunque con distintos niveles) cabe aceptar las diferencias de personalidad entre los creativos de distinto nivel, así como las diferencias entre personalidades de creatividad inhibida o no. La segunda cuestión es más radical: ¿las diferencias de personalidad son predictivas de la creatividad? Hay matizaciones importantes en la manera de responder a este interrogante: unos opinan, como GUILFORD, J.P. (1967), que las cualidades temperamentales y de motivación pueden ayudar a identificar a los creativos, pero no son indicio independiente - cada una de ellas ni global todas juntas de la creatividad ni del proceso creativo. De otra manera opina CATTELL, R.B. (CATTELL, EBER, y TATSUOKA 1970) con su "ecuación de creatividad" (con esquizotimia, imaginación y sensibilidad como características nucleares productoras de creatividad en el 16 PF) y los intentos de desarrollar índices similares para otros cuestionarios realizados por el IPAR (HALL y McKINNON, 1969).

De todas formas la abundante investigación que ha encontrado correlaciones entre personalidad y creatividad parece hablar a favor de una posible predictibilidad por lo menos en la línea de Guilford: es decir, como ayuda y como parte del complejo multidimensional de componentes de conducta que producen los actos creativos. Por otra parte, hay un trabajo no suficientemente hecho que sería el de la predicción de los distintos estilos y niveles (en el sentido de TAYLOR, I.A.) de creatividad: pero esto está implicado con problemas que plantearemos luego (ver sección 1.34). - Pienso que los problemas de predicción de creatividad a partir de la personalidad están, y no hay que olvidarlo, -

con las taras que supone la situación actual de los estudios generales sobre personalidad y sobre la misma creatividad.

### 1.32. Características de personalidad de los creativos en general

No hemos tenido reparo más arriba en despotricar contra los creativos sin apellido. No nos desdecimos. Pero si queremos reflejar el estado y opinión general que parece - aceptar que hay algo de común entre los creativos de distinto apellido: sin olvidar que construir con esos datos - una figura tipo del creativo sin apellido equivale a esculpir la figura de una media estadística que no existe en -- realidad. Lo que queremos en esta sección es sistematizar un conjunto de características de personalidad que existen en los creativos, pero no sólo, sino con otras características específicas que dan el apellido a cada tipo de creativo.

Al sistematizar de alguna manera las opiniones tal -- vez nos exponemos a sesgarlas: intentaremos evitarlo. Por si acaso, quede claro que nos ha guiado en esta sistematización de las teorías expuestas en la sección 1.22.2. de -- este mismo capítulo, la idea de encontrar cuerpos estimativamente conectados de opiniones, a modo de factores que tu vieran conexión con los problemas que nos vamos a plantear.

Indudablemente hemos tenido que prescindir de aspectos y elementos menores que enriquecen el conocimiento de cada característica, pero harían prolija e ininteligible -- la sistematización. Y así hemos podido sistematizar las ca racterísticas en ocho agrupaciones tal como las describimos a continuación.

-ESTILOS COGNITIVOS BASICOS.

Alto grado de capacidad intelectual: valoran genuinamente los asuntos intelectuales y cognitivos (McKINNON, D.W.1962) Amplitud de categorización (PETTIGREW, T.F. 1958). Alto -- nivel de curiosidad con fuerte necesidad de informarse (TORRANCE, E. 1967; GUILFORD, J.P. 1975). Sus percepciones y conocimientos son más singulares, más intuitivos, empáticos, abiertos perceptivamente que la población general: tienen frescura, espontaneidad y un modo "infantil" de percibir - (CRUTCHFIELD, R.S. 1963). Le gustan las impresiones estéticas (McKINNON, D.W. 1962).

-COMPLEJIDAD.

Psicodinámicamente son complejos, pero a la vez con mayor potencial para una síntesis compleja del yo. Sienten preferencia por la complejidad y cierto grado de aparente desequilibrio en los fenómenos. (BARRON, F. 1968). Poseen un - alto nivel de tolerancia de la ambigüedad. Prefieren el -- desorden, al menos en las formas visuales, pero con deseo de resolver la ambigüedad y el desorden (GUILFORD, J.P. 1975).

-IMPULSIVIDAD.

Son impulsivos, no disciplinados (GUILFORD, J.P. 1975). Son menos controlados (REES, M.G. y GOLDMAN, M. 1961). Rechazan la supresión como mecanismo para el control del impulso: de aquí que se prohíben menos pensamientos (no aceptan los tabúes) y tienen un cierto tipo de indisciplina que corresponde psicoanalíticamente al primer estadio anal (BARRON, F. 1968). Es característica su analidad (COUCH, A.R. y KENISTON, K. 1960). La creatividad está asociada con la falta de negativismo y con el entusiasmo positivo más que con actitudes críticas (THURSTONE, L.L. 1952). Son personas genuinamente serias y responsables (McKINNON, D.W. 1961), aunque REES, M.G. y GOLDMAN, M. (1961) los encuentran menos graves y reflexivos. Tienen gran sentido del humor (GUIL-

FORD, J.P. 1975, GETZELS, J.W. y JACKSON, P.W. 1958) Necesidad de aventura: puede ser la razón de su tendencia al riesgo (GUILFORD, J.P. 1975; BRIM, D.G. y HOFF, D.B. 1957).

#### -IDENTIDAD SEXUAL

Los creativos tienden a tener una puntuación alta en Mf -- (femineidad) del MMPI, lo que puede explicarse por el amplio espectro de intereses, muchos de los cuales son propios del sexo femenino. Biograficamente parece haberse originado en una identificación ambigua con los padres (McKINNON, D.W. 1962). La tendencia a modelos femeninos de interés y conducta podría relacionarse con la bisexualidad de los creativos de que hablan los psicoanalistas (REES, M.G. y GOLDMAN, M. 1961). Los jóvenes artistas tienen intereses femeninos y las jóvenes tienen intereses masculinos (GUILFORD, J.P. 1975; GETZELS, J.W. y CSIKSZENTMIHALYI, M. 1976). Los científicos en general no sienten gran admiración por la madre aunque no se rebelan contra ella: son más bien -- distantes que rebeldes. En los físicos investigadores aparece una mayor distancia entre padre-hijo. (McCLELLAND, D.C. 1962). El individuo original tiene imperfectamente internalizadas las reglas paternas, particularmente las acompañadas por una clase contrastante de reglas (ANDERSON, CH.C. 1966). Fuerza del superyó baja (ANDERSON; CATTELL, R.B., - CROSS, P.G. y BUTCHER, H.S. 1967).

#### -SOCIABILIDAD.

Bajo nivel de sociabilidad, y a la vez seguridad y valentía ante el grupo social (GUILFORD, J.P. 1975, THURSTONE, L.L. 1952, GARWOOD, D.S. 1964). Menos amistosos, más hostiles y agresivos, lo que podría interpretarse como inseguridad -- (REES, M.G. y GOLDMAN, M. 1961). Son introvertidos (GUILFORD, J.P. 1975). Menos extravertidos y sociales que el -- promedio de las personas (THURSTONE, L.L. 1952). Hay una -



fuerte relación del psicoticismo (según EYSENCK) con el -- pensamiento divergente (CLARIDGE, G. 1972; WOODY, C. y CLARIDGE, G. 1977).

#### -DISPOSICIONES PARA EL CAMBIO.

Los creativos tienen un alto nivel de intereses (McKINNON, D.W. 1962). Son menos sumisos a la realidad: no aceptan -- las cosas como son, quieren mejorarlas. Sienten gran necesidad de variedad (GUILFORD, J.P. 1975). Son más flexibles y fluidos (CRUTCHFIELD, R.S. 1963, y *passim* GUILFORD, BARRON, McKINNON, TAYLOR, etc.).

#### -AUTONOMIA

##### -Autoconfianza

Su autoevaluación y autoconfianza son altas (GUILFORD, J.P. 1975; TAYLOR, C.W. y ELLISON, R.L. 1964) Tienen seguridad y valentía ante el grupo social (GUILFORD, J.P. 1975; --- THURSTONE, L.L. 1952; GARWOOD, D.S. 1964), aunque REES, M.G. y GOLDMAN 1961 los perciben inseguros, y por eso agresivos. Son más líderes que seguidores. Sienten fuerte necesidad -- de ser reconocidos por los otros (GUILFORD, J.P. 1975). -- Tienen un alto nivel de aspiración para sí mismos (McKINNON, D.W. 1962).

##### -Autosuficiencia

GUILFORD, J.P. 1975 los ve con un alto nivel de autosuficiencia, pero con fuerte necesidad de autonomía y autodirección. McKINNON, D.W. 1962 por el contrario los ve preocupados con la propia suficiencia como personas.

##### -Independencia de juicio

Valoran su propia independencia o autonomía (McKINNON, D.W. 1962). Son inconformistas (ANDERSON, CH.C. 1966). Es condición indispensable para que exista la creatividad (MASLOW, ROGERS, MAY). BARRON, F. 1968, 1969 es quien más ha --

estudiado este aspecto y sus conclusiones son generalmente aceptadas. Piensa que las personas originales son más independientes en sus juicios, lo que parece contener estos factores: en los independientes parece haber a) una cierta evaluación positiva del entendimiento y la originalidad cognitiva, así como del espíritu de libertad de prejuicios; b) un alto grado de implicación personal y reacción emocional; c) falta de facilidad social, o ausencia de las virtudes sociales comunmente evaluadas. Con ASCH, S. construyó el cuestionario sobre independencia de juicio sobre las siguientes hipótesis, corroboradas hasta cierto punto por los resultados: a) los independientes valoran la obra creativa en otros y en sí mismos. Son receptivos a las nuevas ideas, aunque aparentemente sean impracticables, y están más interesados en la originalidad y acierto de una idea o teoría para describir la realidad que en sus posibles aplicaciones prácticas; b) los independientes valoran particularmente a la persona como individuo, y responden más a la integridad interior de otra persona que a las características superficiales agradables; c) los independientes no son partidarios de recibir órdenes o integrarse en el grupo; no valoran particularmente la disciplina; d) los independientes tienden a estar en comunicación con su propia vida interior y sus sentimientos: son más intraceptivos que extraceptivos. Son empáticos; e) los independientes prefieren las imperfecciones y contradicciones que desafían la comprensión y llaman a un completamiento imaginativo por parte del observador.

#### -PERFIL DE LOS CREATIVOS.

Posiblemente podrían servir como tal perfil los adjetivos de la Composite Creative Personality Scale de HARRINGTON, D.M., que citábamos en la pag. . Expresan lo que hay casi de consenso en la mayoría de los investigadores sobre la personalidad de los creativos. Sin embargo se puede ob-

servar lo siguiente: muchos de los adjetivos no están suficientemente matizados en su significación; sobre otros, como puede verse en las exposiciones anteriores y en el resumen de esta sección, no existe consenso entre los investigadores: citaré algunos: discutidor (hay resultados contradictorios), seguro de sí mismo (son bastantes los que hablan de inseguridad personal), cínico (otros lo presentan como ético y honesto), independiente (no parece suficientemente clarificado: no parece que la independencia de juicio coincida con la simple independencia), práctico (muchas investigaciones lo niegan), etc. Pero es innegable -- que se puede dar por aceptable en general el perfil básico que insinúa HARRINGTON. Con los condicionamientos que iremos viendo en las secciones y capítulos siguientes.

### 1.33. Creatividad: salud o conflicto

Intencionadamente, y por complejo, hemos dejado este tema fuera del anterior resumen, para abordarlo ahora más minuciosamente, ya que posiblemente habremos de tomar posición sobre él en nuestra investigación. Aunque ahora nos parezca incluso divertido, los creativos han tenido siempre un extraño cartel que ha incluido con frecuencia el -- asombro, pero no siempre la simpatía. En las civilizaciones antiguas se les atribuyó una "divina locura" que con los avances del agnosticismo se quedó sólo en locura y conducta no socializada cuyos ecos aún perduran no sólo en -- teorías sino también a la hora práctica de enjuiciar conducta y rendimientos de los niños creativos que han tenido la suerte de aparecer en un aula con un profesor con gusto por los alumnos sumisos y obedientes. Veamos cuáles han sido las maneras fundamentales como se ha enfocado esta cuestión.

### 1.33.1. La creatividad como actividad patológica

La figura paradigmática es LOMBROSO (1891), quien del estudio de los genios históricos deduce que la genialidad es una psicosis degenerativa del grupo epileptoide. Nadie le acepta hoy ni le sigue en su postura radical. Pero actualmente resucita por otros caminos: HASENFUS, N. y MAGARO, P. (1976) han hecho estudios sobre creatividad y esquizofrenia en las que encuentran una igualdad de constructos empíricos (fluencia ideacional, superinclusión y complejidad de la percepción), que no hacen esquizofrénico al creativo ni siquiera esquizotímico: pero que abren interrogantes para las conexiones entre salud y enfermedad.

### 1.33.2. Génesis de la creatividad a partir del conflicto psicológico

Esta sería la línea que ha prolongado realmente la vieja tradición de "extrañamiento" de los creativos, incluyendo una reelaboración de la posición de LOMBROSO, que relaciona creatividad y conflicto psicológico, aunque desde distintas perspectivas.

### 1.33.21. Teorías que subrayan la presencia del conflicto

Indudablemente es el psicoanálisis, en varias de sus trayectorias, quien más ampliamente consagra al conflicto como engendrador de la creatividad. FREUD, S. (1910) establece que la obra artística equivale a la sublimación de la neurosis del artista originada en los conflictos edípicos que están así presentes en todas las obras del artista. RANK, O. (1918) subrayará que el arte funciona como una terapia que evita la enfermedad: el subsuelo del artista es la neurosis. Para LOWENFELD, H. (1941) casi todos los artistas son neuróticos: el artista en general es una persona mal ajustada. Para BERGLER, E. (1950) todos los escritores son oralmente regresivos: escriben para defenderse de sus autoacusaciones respecto a los apegos masoquistas a la madre preedípica. SARA KOFMAN (1970) radicaliza a Freud: -

para ella la obra de arte es simplemente un sucedáneo de la cura psicoanalítica. SEGAL, H. (1952) encuentra el origen de la creatividad en la posición depresiva, en cuya elaboración surge el deseo de reparación y recreación. En la misma línea ANZIEU, D. (1974) piensa que son muchos los caminos que llevan al arranque creador, pero todos tienen su origen de una u otra forma en las posiciones kleinianas (esquizo-paranoide y depresiva).

Entre experimentalista o psicómetras es difícil encontrar quienes defiendan estas teorías, pero hay un curioso estudio de WORRELL, J. y WORRELL, L. (1965) en el que confirmaron la hipótesis de que los sujetos conflictivos mostrarían una más alta frecuencia de respuestas originales.

#### 1.33.22. Teorías que subrayan el alejamiento del conflicto

No se trata de teorías que eliminen el conflicto psicológico de la génesis de la creatividad, sino que establecen un dinamismo en el que la creatividad surge del conflicto, pero se potencia en la medida en que se aleja de él. De la línea psicoanalítica deberíamos situar aquí a JUNG: en realidad sigue pensando que la obra de arte realiza una función estructurante (quizá terapéutica) de la personalidad del artista: pero la obra de arte no es sólo función de la psicología del artista, sino expresión de su época, obra colectiva. Aquí situaría también a KRIS, E. (1952) con toda su importancia en el psicoanálisis del arte: afirma expresamente que la potencialidad creativa surge en conexión con los conflictos primitivos de la persona, pero el éxito depende del grado en que la actividad se ha vuelto autónoma y se ha alejado del conflicto. Una manera definida de plantear la cuestión es la de PINCHAS NOY (1978): la solución encontrada por los artistas creativos, la creación de formas, es el exacto opuesto dinámico de la solución neurótica. La neurosis intenta reestructurar el orden interior cercenando la expresión y recurriendo a la redun-

dancia y la repetición, mientras que la creatividad se caracteriza por buscar soluciones nuevas para problemas viejos. Neurosis y creatividad son dos soluciones antípodas de los mismos conflictos subyacentes. La creatividad no es la salud mental, pero sí un paso hacia ella.

Entre los no psicoanalistas, situaríamos aquí a dos nombres muy conocidos, quizá representativos de otros. Uno es VIGOTSKI, L.S. (1970), quien ataca y niega las concepciones psicoanalíticas del arte: él lo define como catarsis, no en el sentido usual, sino como solución de problemas de personalidad. Otros nombres son CATTELL, R.D. y DREVDAL, J.E. (1958) quienes dicen que el individuo creativo no es el que mejor se puede definir como "ajustado" sino como el "divino descontento": aluden a que con frecuencia se encuentra en ellos alta ansiedad. En realidad más que un acento patológico, quieren poner un acento en la diferencia respecto a la media. Son varios los trabajos de CATTELL, R.D. (por ejemplo con SCHEIER en 1961, con BUTCHER, H.J. en 1968, con CROSS, P.G. y BUTCHER, H.J.) en los que encuentra en los creativos alta ansiedad, baja integración, tensión érgica, poca fuerza del yo...

### 1.33.3. Psicoterapia y creatividad

Desde el momento en que de un modo u otro se establecen relaciones entre creatividad y conflicto psicopatológico, surgen necesariamente preguntas sobre lo que ocurriría si introducimos en esa relación una tercera variable: la psicoterapia.

Las respuestas han llegado a ser muy radicales en los seguidores de la línea básica de LOMBROSO que llegaron a afirmar que la psicoterapia destruiría la creatividad al destruir el conflicto. Difícilmente se encontrará hoy a nadie que apoye esta línea. Las opiniones hoy se diversifican en tres líneas básicas que podrían estar representadas por estos autores: GUILFORD, J.P. (1975), quien, recogien-

do el eco de la estentórea polémica en la psicología sobre la efectividad general de la psicoterapia, dice que su efecto sobre los creativos, al igual que en los no creativos es muy difícil de mostrar experimentalmente; KRIS, E. (1952) afirma que la terapia puede facilitar la creatividad en la medida en que distancia al sujeto del conflicto originario, a lo que GUILFORD comenta en el texto anterior que, aunque teóricamente podría esperarse que la terapia pudiera remover alguno de los bloqueos de la producción creativa, sin embargo no se ha comprobado experimentalmente. CATTELL, R.B. y DREVDAL, J.E. (1958) adoptan la línea de LINDNER (1953) quien afirma que en la terapia de los creativos se debe quitar énfasis al "ajuste" y evitar el intento de dirigirles hacia un bienestar placido e improductivo: lo que equivale a admitir, en cierto modo, una personalidad "especial" de los creativos que se evade de la polaridad salud-enfermedad.

Otro punto distinto sería la inversión del planteamiento: creatividad y psicoterapia. ¿Es terapéutico el arte, sobre todo cuando los síntomas se han apoderado plenamente del sujeto? La práctica sanatorial tiende hacia aquí: de antiguo, las posturas teóricas son encontradas. Antes hemos citado a BESSIERE, R. (1956) que cree firmemente en el arte como diagnóstico y terapia de los enfermos: también citábamos a DELAY, J. (en ROSOLATO, G. 1959), quien rechaza el arte como diagnóstico y terapia universales: a lo más, dice, "es posible que un neurótico se cure por el arte, pero es necesario que sea un artista".

#### 1.33.4. Creatividad, indicio de salud

En la línea psicoanalítica ésta es lógicamente posición de analistas no ortodoxos. HORNEY, K. (1950) afirma que el impulso creativo procede del deseo de la propia realización y el poder creativo surge de las energías dispuestas para realizar este deseo. BYCHOWSKI, G. (1950) critica

el énfasis en las afiliaciones neuróticas de la creatividad. HART, H.H. (1950) ve la creatividad como un proceso de acción voluntaria dirigido a una meta concreta. Para MARTIN, A.R. (1950, 1952) los conflictos íntimos no sólo no favorecen la creatividad sino que la deterioran. WENKART, A. (1955) opina que se crea con lo que el sujeto tiene de salud, no con lo que tiene de neurosis. Para KUBIE, L.S. (1958) el símbolo inconsciente es estéril, repetitivo, limitado y no creativo: cuanto más neurótico es el individuo, más estereotipados y rígidos serán sus productos. En el grado en que consciente y preconsciousmente somos saludables, somos flexibles para aprender y cambiar, responder y cesar de responder. El estado ideal para crear sería el de máxima libertad emocional y psicológica e imaginación, y un grado igual de precisión organizada. FROMM, E. (1959) atribuye la creatividad a las capacidades de asombro, de concentración, de disposición al conflicto con los otros, de "nacer de nuevo cada día". SCHACHTEL, E.G. (1959) pone el origen de la creatividad en la apertura del sujeto en el encuentro con el objeto. LEVY, M.S. (1961) afirma que la creatividad está directamente relacionada con los peligros de libertad psíquica que la persona experimenta.

Fuera de la línea psicoanalítica está muy decantada hacia esta posición la postura de los psicólogos humanistas: MAY, R. (1959) defiende que la creatividad debe relacionarse con la salud y no con la enfermedad o neurosis. MASLOW, A.H. (1959) sostiene fuertemente que la creatividad está inversamente relacionada con la enfermedad mental y enfáticamente establece que las personas más saludables son las más creativas, ROGERS, C. (1959) defiende que el origen de la creatividad está en la tendencia del hombre a su actualización.

Esta es la posición que tiende también a predominar entre experimentalistas y psicómetras: GALTON, F. (1878) veía la salud como una característica de los científicos.



GUILFORD, J.P. (1975) dice que los creativos no son ni neuróticos ni psicóticos: los que puntúan alto en producción divergente tienden a puntuaciones un poco más bajas en tendencia neurótica o inmadurez emocional, lo cual es consistente con la observación común de que los neuróticos son menos creativos. BARRON, F. (1958) opina que aunque la persona creativa puede aparecer como desequilibrada, puede de hecho ser más saludable que el promedio. El desequilibrio puede resultar a causa de las diferencias entre él mismo y la mayoría ya que su sensibilidad, alto nivel de energía y capacidad para una síntesis compleja le colocan aparte: -- "es más chiflado y más cuerdo que la persona media". Por otro lado (BARRON, F. 1968) no descubrió diferencia en estabilidad personal entre independientes y sumisos. MCKINNON, D.W. y otros (1961) afirman que no hay evidencia empírica que apoye la postura de una relación necesaria entre -- creatividad y neurosis: los estudios del IPAR han mostrado que las personas creativas son superiores en las escalas de fuerza del yo, lo que presumiblemente ofrece creativos con mecanismos adecuados para manejar los problemas. Varios estudios confirman que no existe relación entre la ansiedad y la creatividad (WADIA, D. y NEWELL, J.M. 1963; RUEBUSH, B.K. 1963; FELDHOUSEN, J.F.; DENNY, T.; CONDON, CH.F. 1965). REES, M.E. y GOLDMAN, N. (1961) afirman que no hay indicación de que la creatividad esté relacionada con el desajuste emocional en la población experimental (aunque en ella no había sujetos de estatura creativa indiscutible).

Hay, sin embargo, un dato que no se puede marginar, -- aunque no haya total certidumbre estadística sobre su veracidad. Me refiero a la existencia de numerosos creativos, sobre todo artistas, que padecen notorios conflictos psicológicos. Quizá puede servir para esta situación la respuesta de NATUSSEK, P. (1977): "las perturbaciones psíquicas -- que aparecen con frecuencia en los hombres creadores no son ni expresión de un sistema nervioso degenerado ni condición

necesaria para la creatividad. Deben interpretarse como -- crisis del crecimiento del yo; la selección de síntomas depende de cada persona en concreto y del curso de su vida. No existe ningún tipo de conexiones de principio entre la -- gravedad y modalidad de estas perturbaciones y las obras -- creadoras" (p. 83).

#### 1.34. Diferencias de personalidad entre los creativos

El intento de esta sección es subrayar algo que no es nuevo, pero que parece olvidarse al hablar de los "creativos" en general: todos los creativos no son iguales en personalidad. En realidad son ya tópicos por frecuentes las -- investigaciones que han analizado las diferencias entre di -- versos tipos de creativos, por ejemplo, científicos y ar -- tistas, científicos en general y físicos, hombres y muje -- res, estudiantes de diversas carreras, etc. Sin embargo es fácil encontrar que esta variable se desprecia a veces en muchos estudios, y puede ser que esto también tenga que -- ver con la frecuentemente aludida confusión. Aporto algu -- nos testimonios expresos que confirman estas afirmaciones. GUILFORD, J.P., en CURTIS, J. et al. (1967), al hablar de las diferencias no aptitudinales entre los creativos dice literalmente: "Estas observaciones deben prevenirnos para no generalizar con facilidad las conclusiones obtenidas en un grupo creativo al resto de los grupos dotados de creati -- vidad" (p. 127). CATTELL, R.B. y BUTCHER, H.J. (1968) opi -- nan que es probable que los científicos creativos y los ar -- tistas difieran muy marcadamente. GOTTLZ, K.O. y GOTTLZ, K. (1979) insisten en las diferencias entre estudiantes de di -- versas carreras y entre los estudiantes y profesionales de la misma carrera. REES, M.E. y GOLDMAN, M. (1961) han comprobado también las diferencias entre estudiantes de ciencias y de arte.

### 1.35. Características de personalidad de los artistas

Posiblemente entre los creativos los artistas han sido tenidos por los más diferentes. Posiblemente gran parte de esta diferencia de personalidad es tópico originado en el estereotipo que EIDUSON, B. presenta muy relevantemente tal como lo describimos en la página . Para clarificar -- esta afirmación haría falta investigación abundante: y no -- la hay, ya que efectivamente como notan GÖTTZ y GÖTTZ(1979), no es fácil acercarse a los artistas como psicólogos analistas y no les suele agradar a los artistas someterse a -- estudios de personalidad. Hay aparte otro problema que señalan REES, M.E. y GOLDMAN, M. (1961): la creatividad y la productividad artística deberían ser diferenciadas conceptualmente: creen que esta falta de distinción origina confusión. Nosotros pensamos lo mismo. Y pensamos así que se agrava mucho más la escasez y precisión de la investigación de que disponemos. Los pocos estudios que hay, se han hecho o con estudiantes de arte o con artistas de diversas dedicaciones: son muy pocos los que se han hecho sólo con una especialidad artística. Informamos aquí de los que conocemos.

#### 1.35.1. Investigaciones con estudiantes de arte

-REES, M.E. y GOLDMAN, M. (1961)

Estudio realizado con 200 estudiantes de diversos departamentos, entre los que había estudiantes de arte. Se les aplicó el GZTS (Guilford-Zimmerman Temperament Survey) y el MMPI (minnesota Multiphasic Personality Inventory). -- Los estudiantes de arte respecto a los científicos aparecen más lábiles, más pesimistas, con más inquietudes y sentimientos de culpabilidad, más abiertamente agresivos y más inclinados a la introversión. En el MMPI los artistas tienen puntuaciones más altas que los científicos en todas -- las escalas: existen once escalas por encima de las normas

con diferencias significativas en Depresión, Desviación - psicopática y Masculinidad: pero la tendencia en el grupo de artistas a un modelo femenino de intereses y conducta - es la única escala que llega a un nivel comunmente asociado con la anormalidad: los autores creen que esto podría - relacionarse con la bisexualidad de los artistas de que ha - blan bastantes psicoanalistas.

-GETZELS, J.W. y CSIKSZENTMIHALYI, M. (1976)

Realizaron un estudio con 1299 estudiantes (629 V., de los que 94 eran estudiantes de arte y 670 M., de las que - 111 eran estudiantes de arte). Los V. y M. estudiantes de arte se diferenciaron significativamente de la media de es - tudiantes de su edad en 11 factores del 16 PF; los V. estu - dantes de arte se diferencian de los M. estudiantes de ar - te en seis factores. Los seis factores consistentes para - ambos sexos de artistas son:

- (A -) Son reservados y aislados
- (F -) Son graves e introspectivos
- (G -) Poca influencia sobre ellos de los modelos aceptados de conducta y moralidad (baja puntuación en "fuerza - del superyó").
- (M) Fuertemente subjetivos, no convencionales en sus opi - niones, imaginativos.
- (Q 1) Tienden a ser radicales y experimentales.
- (Q 2) Son resueltos y construyen sus propias decisiones -- (puntúan alto en "autosuficiencia").

Entre V. y M. estudiantes de arte, las M. son signifi - cativamente más dominantes, los V. son significativamente más sensibles y "afeminados" en sus sentimientos (poseen - rasgos asociados culturalmente con el sexo opuesto).

#### 1.35.2. Investigaciones con artistas

-PRADOS, M. (1944)

Estudió 20 artistas (15 V. y 5 M.). Encontró en ellos

una mentalidad superior con enfatización de lo abstracto - y lógico, rechazo de los problemas rutinarios de cada día, miedo a la mediocridad, impulso al éxito, riqueza de intereses íntimos, fuerte sensibilidad e interés emocional por el mundo de los otros aunque con falta de adaptabilidad a él.

-ROE, A. (1946)

Estudió 20 pintores con éxito. Su conclusión básica - fué que no había rasgos intelectuales o de personalidad ni datos constantes biográficos que caractericen a todo el grupo al margen de las otras personas. Las generalizaciones que puedan hacerse sobre el grupo son aplicables a --- otros grupos de profesionales éxito. Son éstas:

-Inteligencia cercana a la superior.

-Sensibles, no agresivos, con adaptación emocional pasiva.

-Muy trabajadores y con autodisciplina real.

-Nada en su estructura personal o intelectual es único determinante en su elección de la pintura.

-De niños utilizan el saber dibujar como compensación de - incapacidades.

-Las actitudes parentales no siempre fueron favorables.

-La pintura satisface a su necesidad de autonomía (impulso a dominar el ambiente) y homonomía (impulso de buscar la en grandes grupos).

-Relación profunda con la sexualidad.

-CATTELL, R.B. y DREYDAHL, J.E. (1958)

Estudia escritores con el 16 PF

CATTELL, R.B. y SCHEIER (1961)

Estudia escritores y artistas.

CROSS, P.G., CATTELL, R.B. y BUTCHER, H.J. (1967)

Estudia artistas varones y mujeres.

CATTELL, R.B. y BUTCHER, H.J. (1968)

Estudia científicos y artistas.

Los resultados de todas estas investigaciones podían resumirse así: los artistas se caracterizan por diferencias significativas en (A -) esquizotimia; (E +) dominancia; (Q2 +) autosuficiencia; (C -) poca fuerza del yo; --- (L +) suspicacia, protensión; (O +) tendencia a la culpabilidad; (Q3 -) baja integración; (Q4 +) mucha tensión érgica; (M +) imaginativos, centrados en sus necesidades íntimas; (G -) poca fuerza del superyó.

El resumen de CATTELL y DREVDAHL es muy significativo: los escritores y artistas creativos se diferencian de los no creativos por los siguientes puntos:

- a) la capacidad creativa está en relación con la inteligencia superior.
- b) la personalidad sobrepasa en importancia al entendimiento.
- c) la personalidad del creativo es introvertida y atrevida.
- d) su personalidad no es "agradable": son autónomos, rehúsan la interacción pública, ásperos con las inexactitudes, aislados.
- e) su personalidad no es "ajustada" (es el "divino descontento").

#### -EIDUSON, B. (1958)

Estudió artistas de varios campos (literatura, teatro, música y artes visuales) divididos en dos grupos ("normal" y "neurótico"). Sus conclusiones con niveles de confianza entre .01 y .05 fueron:

- Son sensibles a los estados de ánimo y sentimientos de los otros.
- Son sensibles a su medio interno, necesidades, búsquedas, deseos.
- Usan ideales parentales para fijar sus propias metas.
- Las fuertes necesidades exhibicionistas de ser reconocidos están ligados con el éxito.
- Valoran el trabajo primariamente como cauce de expresión

de su personalidad interior.

-Tienen necesidad de integrar las experiencias internas y externas de una manera comprensiva.

-Sufren fuerte implicación del yo y de los conflictos expresados en el trabajo.

-GAINES, R. (1975)

Utilizó una muestra de 30 artistas (25 V. y 5 M.), y un grupo control de 32 no artistas.

Significativamente los artistas fueron más flexibles, precisos, variables e independientes de campo.

-AMOS, S.P. (1978)

Estudió artistas (pintores, escultores, grabadores...), varones y mujeres, con éxito y sin éxito. No hubo diferencias significativas entre artistas con éxito y artistas sin éxito. Hubo diferencias significativas entre V. y M.: femineidad, tolerancia, intelectualidad, comunidad. No se diferenciaron en otras escalas en las que ordinariamente se diferencian los V. y M. no artistas: puede concluirse que los V. y M. artistas son menos diferenciados entre sí que los V. y M. no artistas.

-GÖTTZ, K.O. y GÖTTZ, K. (1977 a, 1979 b)

Han trabajado con la muestra más amplia de artistas: 257 (147 V. y 110 M.). Sus conclusiones son a partir del EPI:

-Los V. artistas son más introvertidos que las M. artistas. Las M. artistas son tan extrovertidas como los V. y M. no artistas.

-Los V. artistas son iguales en neuroticismo a las M. artistas. Las M. artistas se diferencian en neuroticismo de los V. no artistas, pero no se diferencian de las M. no artistas.

-Los V. artistas son más altos en psicoticismo que los V.

y M. no artistas.

Las M. artistas son más altas en psicoticismo que las M. no artistas, y más bajas que los V. no artistas.

-Los artistas con éxito son más altos en psicoticismo que los artistas sin éxito.

#### -EN RESUMEN

Creo que no es posible redactar una síntesis acordada de estas investigaciones sobre las características de personalidad de los artistas. Las investigaciones no sólo son pocas, sino también mal avenidas. Por una parte han utilizado muestras que corresponden a poblaciones distintas o poco definidas (por ejemplo, estudiantes, varones, mujeres, pintores, grabadores, escultores, actores de teatro, escritores, etc.): hay una desconcertante probabilidad de que muchos de estos sujetos sean bastante distintos los unos de los otros, y no acabamos de entender cómo se han mezclado en varias de las investigaciones hechas. Por otra parte, los resultados que se han obtenido (¡gracias a la objetividad!) no concuerdan excesivamente: o son contradictorios (por ejemplo, los de la investigación de A. Roe contradicen a los demás, afirmando que no hay diferencias en cuanto grupo entre los artistas y los no artistas), o tratan aspectos parciales de la personalidad con instrumentos distintos de diagnóstico que no permiten dibujar un perfil completo de la personalidad de los artistas.

Parece claro que las investigaciones que están haciendo falta deben realizarse con diseños en los que no se siguen por una parte las muestras: creo que es necesario trabajar sólo con artistas de una especialidad (o pintores, o músicos, o escultores... pero no todos juntos); por otra parte creo que es necesario analizar matizadamente las conductas pero, no simplificando y reduciendo los rasgos (como lo que tendemos a anular su capacidad predictiva) sino sometiendo a prueba conjuntos conductuales (digamos, una es-



pecie de "rasgos de segundo orden" ) que con su riqueza - nos puedan acercar más a la realidad de conductas tan complejas como la creatividad artística: de alguna manera me atrevería a decir que se trata de aumentar también aquí la validez ecológica.

111

## 2

### DELIMITACION DE LA AUTONOMIA AFECTIVA.

La clarificación del concepto de autonomía afectiva - es indispensable. Con ese nombre designamos un amplio constructo sobre el que vamos a realizar nuestra investigación con la que intentamos responder a una serie de cuestiones probablemente organizadas en torno a una pregunta origen: ¿el potencial creativo es función de la libertad?. BARRON, F. (1955, 1958, 1968) contesta afirmativamente aunque, como veremos después, él mismo hace determinadas matizaciones y quizá deban hacerse algunas más. En general, diríamos que están de acuerdo con él los que defienden que la creatividad se origina en la salud y no en el conflicto, - tal como veíamos en 1.33.4. Probablemente libertad y salud son dos conceptos que en la realidad se solapan, de manera que es libre quien es sano y es sano quien es libre.

Es sabido que el concepto y, aún más, la realidad de la libertad no tienen nada de simples, aun marginando los esfuerzos genéricos filosóficos para comprender su misterio y los específicos de la filosofía de la ciencia para - clarificar los problemas de predictibilidad en el hombre.

Nosotros nos vamos a limitar, por un lado, a la investigación psicológica, donde la libertad presenta una magnífica complejidad operativa, no fácilmente abarcable ni reducible a variables experimentales, que ofrece sus dificultades de diseño; y por otro lado, a la libertad como opuesta a la coacción tanto interior (desde dentro del mismo individuo) como social: aunque el mayor hincapié vamos a hacer lo en la libertad interior.

Posiblemente pueda ser un buen proceso de clarificación comenzar revisando conceptos afines al constructo de autonomía afectiva, atender luego al proceso evolutivo de desarrollo de la autonomía, y definir finalmente el constructo tal como lo vamos a entender en la investigación.

## 2.1. Conceptos afines a autonomía afectiva

Vamos a buscar conceptos en diversos autores, de tendencias diversas, puesto que lo que buscamos es enriquecer el hipotético constructo de la autonomía afectiva. No pretendemos ser exhaustivos: aludimos simplemente a algunos autores cuyos hallazgos nos parecen sugerentes para nuestro intento.

### 2.1.1. Autonomía y homonomía

ROE, A. (1946) expone y desarrolla esta teoría de ANGYAL, A. (1941), aun pensando que se trata de una simplificación: aunque cree que su contenido es verdadero y útil.

Distingue a las personas por su tendencia a la autonomía o hacia la homonomía.

Las personas con tendencia hacia la autonomía tienden a dominar el ambiente y a, por su conquista y triunfo sobre él, imponer sus decisiones personales sobre una amplia esfera de sujetos: en la tendencia hacia el crecimiento de -

la autonomía, los aspectos del ambiente biológicamente caó ticos se organizan en lo interior de la estructura de la vida del individuo. La agresividad puede ser considerada como una manifestación específica de la tendencia hacia la autonomía, cuyas actividades están con frecuencia en conflicto con los requisitos culturales. El impulso hacia la autonomía tiene un tinte masculino.

Las personas con tendencia hacia la homonomía buscan encuadrarse en grupos y organizaciones. Expresan la tenden cia a compartir y participar en, a encuadrarse y configu rarse con, categorías superindividuales como la familia, el grupo social, un orden mundial con sentido, etc. La ten dencia homónoma trabaja con series de identificaciones, em pezando con identificaciones primitivas con la familia y ramificándose desde ellas. El impulso no sólo se expresa en las relaciones interpersonales, sino también en la empa tía con la naturaleza y en el sentimiento de unión con un más alto poder que es básico para la religión y para la ex periencia estética. El impulso hacia la homonomía tiene un tinte femenino.

En nuestra cultura está reprimida la tendencia a la autonomía, mientras que se favorece la tendencia a la homo nomía.

## 2.12. Autonomía primaria y secundaria

HARTMANN, H. es conocido en el psicoanálisis por sus aportaciones respecto a la psicología del yo. En su obra básica sobre el tema (HARTMANN, H. 1964) desarrolla y sistematiza su primera gran aportación (HARTMANN, H. 1958) que él estima que había sido ya intuita por el Freud de los ú timos años: la de que hay en el hombre aparatos innatos de autonomía primaria que son un fundamento para las relaciones con la realidad exterior. Esto no quiere decir, para el autor, que el yo, como sistema psíquico definido, sea

innato, sino que surge también de factores que no se identifican ni con los impulsos ni con la realidad exterior. -- Las características autónomas del yo se producen como resultado de la experiencia (del aprendizaje) y también en parte de la maduración. Los factores autónomos del desarrollo del yo pueden o no permanecer en el curso del desarrollo en la esfera del yo libre de conflictos, y pueden también resultar implicados en la defensa del yo contra las tendencias instintivas, contra la realidad y contra el superyó. Este sería el mecanismo de autonomía primaria del yo, por el que este sistema aparece con un existir autónomo, y no como un simple subproducto del encuentro entre los instintos y la realidad.

Otro tipo de autonomía, la autonomía secundaria, surge del hecho de que lo que se desarrolló como resultado de la defensa contra un impulso instintivo puede acabar en una función más o menos independiente y más o menos estructurada que puede encargarse de diferentes funciones (ajuste, organización, etc.). Debido a que el resultado de este desarrollo puede ser bastante estable, y hasta inamovible en muchas situaciones normales, Hartmann llama autónomas a tales funciones, si bien de modo secundario (en contraste con la autonomía primaria del yo): genéticamente podría interpretarse como un "cambio de función", que significa independencia funcional relativa, a pesar de la continuidad genética, e invita a que se separe más claramente el aspecto funcional del genético.

Los grados de autonomía varían de individuo a individuo de acuerdo con la etapa del desarrollo y con las diferentes funciones del yo. Si se hace un retrato completo del yo de un individuo, se hallará el grado de autonomía relacionado con la fuerza del yo, aunque no sea su única fuente.

### 2.13. Autonomía funcional

Este concepto es de ALLPORT, G.W. (1963). No cabe duda del relieve de Allport, G.W. en el mundo de la personalidad; su aportación la consideramos de especial interés - para nuestro trabajo.

Su teoría es opuesta claramente a todas las concepciones de "energías invariables", como el psicoanálisis. La dinámica del sistema de autonomía que sustenta se desarrolla dentro del campo de las motivaciones. Para él la autonomía funcional se refiere a todo sistema de motivación adquirido en el que las tensiones implicadas no son del mismo tipo que las tensiones antecedentes a partir de las cuales se desarrolló el sistema adquirido. Quiere esto decir que considera las motivaciones adultas como variadas, subsistentes por sí mismas, contemporáneas, desarrollándose a partir de sistemas antecedentes, pero funcionalmente independientes de ellos.

Piensa Allport que la autonomía funcional se desarrolla en dos niveles: uno muy próximo a lo que puede suponerse que obedece a principios neurológicos, y que produce -- "perseveración", es decir, un mecanismo que es puesto en acción porque una motivación continua alimentándose a sí misma (feed-back), por lo menos durante un cierto tiempo -- (por ejemplo, se manifiesta en la perseveración en la tarea, mecanismos circulares, rutinas, etc.); pero como son mecanismos de feed-back no se pueden explicar todas las -- funciones del adulto, se impone la existencia, junto a este primer nivel de autonomía funcional perseverativa, de un segundo nivel de autonomía funcional del propium: como sabemos, el propium es para Allport el sí mismo como objeto de conocimiento y sentimiento: los sistemas automáticos de la personalidad no son los más característicos, ni suficientes para explicar la personalidad del hombre: las principales energías de la personalidad son sistemas básicos de motivación que confieren a la personalidad más unidad que

los dispares sistemas perseverativos. La denominación que se le aplique a estas motivaciones del propium cree Allport que no es importante: puede llamárseles intereses, sentimientos, valores, etc. Sea el que sea el nombre, se trata de motivaciones adquiridas de gran peso. Como las tensiones implicadas no son de la misma clase que las tensiones de las motivaciones originarias, deben considerarse como funcionalmente autónomas.

Por cierto, nota HARTMANN, H. (1964) que la autonomía funcional, tal como la plantea Allport, aborda el problema desde un ángulo que está más próximo al pensamiento psicoanalítico de lo que parece aceptar. No entramos en la cuestión aunque nos parece que la ruptura de la teoría de Allport con las "estructuras invariables" es bastante radical.

Una última cuestión se refiere a los grados de autonomía funcional. Allport admite la posibilidad de que pueda haber en las motivaciones grados diversos de autonomía funcional; como también la imposibilidad a veces de determinar la raíz o raíces de una motivación determinada (instintos, fijaciones, sublimaciones...). Esto impide definir categóricamente cuando una motivación es funcionalmente autónoma. Sin embargo puede establecerse un principio que puede ayudar a definir la autonomía de las motivaciones: en el grado en que una motivación presente busca menos objetivos (es decir, manifiesta una clase de tensión diferente de las motivaciones a partir de las cuales se desarrolló) es funcionalmente autónoma. El principio es realmente interesante, y puede tener consecuencias importantes en el estudio de los creativos.

## 2.14. Dependencia, agresión e identificación sexual

Se suele dar por supuesto que lo normal es que las personas desde el principio de la vida adopten y desarrollen su identificación sexual masculina o femenina, de manera que lo contrario es origen de perturbaciones. Al nar-

gen del reconocimiento del sexo fisiológico, se han ido --- fijando determinadas conductas como masculinas y otras como femeninas. Se suele esperar que los sujetos se identifiquen con la conducta pertinente a su sexo.

La dependencia y la agresión suelen considerarse típicas de la identificación sexual: las muchachas tienden a ser más dependientes y los muchachos más agresivos.

Los estudios observacionales y factoriales no parecen tan definidos en el planteamiento de estas variables, a -- partir de los estudios realizados en niños y niñas preescolares. MANN, R.D. (1959), sobre seis clases de conducta de pendiente sólo encontró significativa una de quince intercorrelaciones entre los componentes de la dependencia. --- HEATHERS, G. (1953) en guarderías infantiles no encontró -- relación entre "búsqueda de afecto" y "búsqueda de aprobación". SEARS, R.R. (1963) estudió en niños y niñas de guardería cinco conductas dependientes: búsqueda negativa de -- atención (actividades disruptivas o agresivas); búsqueda -- positiva de atención (búsqueda de elogios); acciones no -- agresivas de tocar o retener; seguir a otro niño, o al cuidador; búsqueda de la confianza y seguridad. Se correlacionaron por separado (niños y niñas) las conductas. En las -- dos matrices sólo apareció una correlación significativa -- en los niños (seguir al cuidador y acción no agresiva de -- tocar y retener).

Los análisis factoriales no confirman la dependencia como conducta simple: más bien revelan la existencia de muchos factores, lo que la muestra como una conducta de alta complejidad. GEMWIRTZ, J.L. (1956) estudió el componente -- de "búsqueda de la atención" a través de nueve medidas observacionales, y encontró dos dimensiones distintas: un -- factor de intentos directos y verbales para conseguir la -- atención, y un factor no verbal de acciones pasivas. Quizá por esta misma multifactorialidad no ve HARTUP, W.W. (1963) que estén claras las interrelaciones entre medidas de de--



pendencia e independencia.

En cuanto a la tipificación sexual de las conductas - dependiente y agresiva, SEARS, R.R. (1963) encuentra en las niñas intercorrelaciones más fuertes y abundantes en medidas de dependencia que en los niños; SEARS, R.R. (1961) y LANSKY, L.M., CRANDALL, U.J., KAGAN, J., y BAKER, C.T. --- (1961) encuentran más intercorrelaciones en medidas de agresión en los niños que en las niñas.

## 2.15. Independencia, conformismo y rebeldía

Bajo este título vamos a agrupar diversos estudios que tratan de clarificar aspectos que consideramos de relieve para la conceptualización del constructo de autonomía afectiva. Respetamos estos vocablos que literalmente se plantean en las investigaciones que vamos a comentar, aunque podrían sustituirse con otros tres cuya interconexión fonética es muy sugestiva para buscar intercorrelaciones entre las tres conductas: independencia, dependencia y contradependencia. Pero hablaremos de esto más adelante.

### 2.15.1. Independencia y conformismo

Los estudios clásicos sobre este tema son los de --- CRUTCHFIELD, R. (1955, 1961). Distingue entre el conformismo "prudente" (el sujeto expresa externamente su acuerdo - con el grupo, aunque internamente mantiene sus propias convicciones) y el conformismo genuino. Este supone un debilitamiento de la convicción del sujeto, y una disposición a aceptar que es el grupo quien tiene razón: es una característica interna de la personalidad que impide mucho el captar y apreciar correctamente la realidad. A partir de esta definición del conformismo describe los dos tipos de conducta que surgen.

#### Conducta independiente extrema

Se caracteriza por la eficiencia intelectual, y yo fuer

te, aptitud para el liderazgo, madurez de relaciones sociales, extraordinaria carencia de sentimientos de inferioridad, de autocontrol rígido y de autocrítica. Los individuos que viven con este tipo de conducta tienen confianza en sí mismos, son independientes en sus juicios y capaces de pensar por sí mismos.

#### Conducta conformista extrema

Se caracteriza por la estrechez del campo de intereses, sumisión, docilidad, aceptación a ultranza de la autoridad, tendencia a realizar lo prescrito, máximo control de los impulsos, inhibición o aplazamiento de las situaciones gratificantes. Los individuos con esta conducta son incapaces de tomar decisiones sin encontrarse sujetos a grandes dudas y cavilaciones interminables, ante las situaciones tensas se vuelven confusos, desorganizados y desadaptados, son muy sugestionables e influenciables, muy sensibles a las evaluaciones que de ellos puedan hacer otras personas más que a su propia autoevaluación, carecen de una visión clara de las verdaderas motivaciones de su conducta. Dudan de su utilidad vital personal, temen a las situaciones inestables, buscan el apoyo de los grupos; experimentan ansiedad cuando tienen que manifestar enfoques creadores, lo que, según parece, amenaza a la estabilidad de su existencia.

#### 2.15.2. Correlatos de personalidad de la independencia de juicio

Hemos aludido ya al estudio sobre este tema en el capítulo anterior, sometido a investigación experimental por Salomon Asch, y presentado y comentado por BARRON, F.(1968). Se obtuvieron dos muestras, una de independientes y otra de sumisos. De ambas se obtuvieron dos tipos de descripciones: una autodescripción en términos del Gough Adjective Check List, y una descripción de las diferencias de grupo. En la autodescripción los sujetos se calificaron así:



	<u>-Independientes-</u>	<u>-Sumisos-</u>
<u>Nivel del .01</u>	artista emocional original	resuelto eficiente amable servicial optimista paciente
<u>Nivel del .05</u>	exigente excitable olvidadizo imparcial idealista lógico malicioso variable racional temerario indiscreto	afectado agradecido considerado decoroso entusiasta amistoso útil divertido cortés modesto estable discreto juicioso

Las autodescripciones de los independientes, según - Barron,, parecen implicar estos factores:

- a) una cierta evaluación positiva del entendimiento y la originalidad cognitiva, así como del espíritu de la libertad de prejuicios (lógico, racional, original, idealista, imparcial);
- b) un alto grado de implicación personal y reacción emocional (emocional, excitable, variable);
- c) falta de facilidad social, o ausencia de las virtudes sociales comunmente valoradas (indiscreto, temerario, olvidadizo, malicioso).

En las autodescripciones de los sumisos se encuentra:

- a) facilidad y utilidad en las relaciones interpersonales (amable, servicial, agradecido, considerado, entusiasta, - amistoso, útil, cortés);
- b) eficiencia personal y programación para conseguir algunas metas (resuelto, eficiente, paciente, juicioso);
- c) estabilidad personal y salud mental.

A través de las autodescripciones, más el MMPI y la - Maladjustment Scale de Welsh se hizo un estudio sobre diferencias en estabilidad personal entre independientes y - sumisos, llegando a la conclusión de que ambos grupos son más o menos iguales, aunque hay una mayor tendencia en los sumisos a caracterizarse por adjetivos que se utilizan habitualmente en relación con la estabilidad.

La conclusión final fué la construcción de un cuestionario sobre correlatos de personalidad de los independientes, cuyos criterios básicos ya expusimos en el capítulo anterior (1.22.2) en la exposición sistemática de Barron - (pag. 29).

### 2.15.3. Independencia y rebeldía

Quizá sea crucial esta comparación de conceptos. Estimativamente la rebeldía está fuera de la polarización dependencia-independencia. Sin embargo es muy posible que pueda hacerse la hipótesis no demasiado arriesgada de que tiene mucho que ver con los dos polos. Vamos a exponer y comentar las ideas de BARRON, F. (1968), muy preocupado por este tema. Habla directamente de la rebeldía en el capítulo once del libro, pero antes de exponer estos conceptos, vamos a aludir a otros del mismo autor, que nos parecen tener fuertes conexiones.

Entre estos conceptos afines, merece la pena destacar el de "indisciplina", que Barron percibe como algo muy similar a la desorganización fecal de que hablan los análisis en el primer estadio anal. Su hipótesis es que del ---

mismo modo que hay una positiva rebelión contra la prohibición de la defecación no regulada, hay una aportación de los derivados de esta indisciplina anal en la vida adulta. Sin embargo esta desorganización no es integrativa: la libertad, sin embargo, se relaciona de manera muy especial con el grado y clase de organización.

Otro concepto afín, similar al anterior, en sus consecuencias es el de "dominancia", una fuerte necesidad de dominio personal, no simplemente sobre otras personas, sino sobre la experiencia. De aquí surge el centrarse en sí mismo, que en su forma socializada puede llegar a ser conocido como autorealización. Un aspecto de esto es la insistencia en la autoregulación y el rechazo de la regulación por otros, que resuena de forma similar a los sentimientos de la etapa anal recién expuestos.

La rebeldía es tenida, según Barron, como un rasgo socialmente mal visto, junto con el desorden y el exhibicionismo, mientras que la independencia de juicio y la libertad de expresión aparecen como rasgos bien vistos. En el capítulo once define la rebeldía como resistencia a la aculturación, rechazo del "ajuste" y firme insistencia en la importancia del "sí mismo" y de la individualidad. Indica Barron que el no convencionalismo penetrante y no estereotipado del pensamiento que se encuentra consistentemente en los individuos creativos se relaciona genéricamente con la tendencia a oponerse a la aculturación, vista como exigencia de sumisión de su naturaleza personal, única, fundamental. Esto equivale a atribuir a los creativos rasgos socialmente mal vistos. Pero el autor plantea una matización interpretativa: para él, frente al desprecio social de la rebeldía, ésta le parece que es muy frecuentemente la marca de un carácter sano: cree que es mejor ser rebelde cuando las normas sociales le deprivan a uno de algo de sí mismo. Piensa que lo único reprobable socialmente es la delincuencia: la mayor parte de ella es confusión y dar pñ

los de ciego a un enemigo equivocado; pero a veces cree -- que llamamos delincuencia simplemente a conductas que nos hacen pasar un mal rato. La rebeldía, pues, debería ser interpretada como una actitud de enfrentamiento a la rigidez social.

Nos da la impresión de que este concepto de rebeldía y su relación con la independencia no está muy matizado en el pensamiento de Barron. En principio no parece distinguir se demasiado de la independencia de juicio: pero cuando se alude a algún aspecto muy peculiar de la rebeldía tenemos la sensación de que el mismo Barron le atribuye un estado madurativo que en cierto modo viene a afirmar una negación de la independencia. Nos parece bastante significativo que en el mismo contexto del capítulo escriba el autor el siguiente comentario: "una persona que no es tímida ni rebelde en su juventud no es probable que valga un céntimo ni para sí mismo ni para cualquier otro en los años de su madurez física". En el texto encontramos a la rebeldía puesta en un mismo nivel dinámico y evolutivo que la timidez, lo que por una parte atribuye a la rebeldía una inmadurez evolutiva (el sujeto está a medio camino del desarrollo de su personalidad), y por otra parte le atribuye una inmadurez como constructo de la personalidad: en definitiva lo adopta el sujeto transitoriamente y como paso hacia otro término.

Nos atreveríamos a proponer la hipótesis de una posible síntesis de lo fundamental del pensamiento visto en esta sección que, por una parte evitará posibles contrasentidos y por otra sistematizará las relaciones entre los constructos de independencia, conformismo y rebeldía. Propondríamos los términos aludidos al comienzo (dependencia, -- contradependencia e independencia). No son nuevos, y junto a su sentido clásico admiten matizaciones de cara a nuestra intención.

La dependencia sería un punto de partida evolutivo - correspondiendo a las situaciones infantiles, en las que - un sujeto, el niño, vive con una ligazón total al otro sujeto del que se siente absolutamente necesitado para vivir y al que subordina todo su mundo personal de iniciativa. - Trasladada a edad no infantil la dependencia asume los contenidos que hemos visto descritos en la sumisión y el conformismo. Lo característico de la dependencia sería que un sujeto necesita a otro para existir, y tiene por tanto su existencia centrada en el otro, no en sí mismo.

La contradependencia habría de considerarse en principio como un paso hacia la autonomía con características de transitoriedad evolutiva (sería más propia de la adolescencia) y de inmadurez personal. Asumiría los contenidos de la rebeldía y se expresaría preferentemente en formas agresivas. Busca la autonomía pero aún no la tiene. De hecho - sigue encadenado al sujeto del que aún sigue dependiendo: el sujeto se siente molesto porque sigue necesitando a otro para vivir y su existencia está centrada contra el otro. Pero el otro sigue teniendo una presencia constante en su vida. Por eso la contradependencia es en el fondo de dependencia: simplemente es la otra cara de la moneda.

La independencia sería el término final de una evolución en la que el sujeto vive su propia autonomía y libertad, sin sentir necesidades compulsivas de retener o rechazar al otro. Puede establecer con el otro relaciones de respeto y amor, porque ya no está centrado en el otro, ni centrado contra el otro, sino centrado en sí mismo. Está - y vive en el grupo social, con el que mantiene una relación afectiva y eficaz, pero se siente gratificado de saber que eso es posible gracias al mantenimiento de la propia autonomía y la aceptación de la autonomía de los demás.

Tenemos la impresión de que entendidos así pueden ser válidos estos tres conceptos y resumen las líneas básicas de los autores vistos en este apartado.

## 2.16. Independencia y libertad

No cabe duda de que estimativamente ambos conceptos - dan la impresión de tener bastante en común. Con facilidad se encuentran en las descripciones psicológicas usados --- casi de manera indistinta y concomitante. Por supuesto lo hemos encontrado así en la literatura referente a los creativos y especialmente en la referente a los artistas. Este problema le preocupó intensamente a Barron, y es quizá --- quien más se ha preocupado de estudiar el tema: el título de su libro (*Creativity and Personal Freedom*) da idea de - su contenido. Vamos a intentar resumir su pensamiento so-- bre la libertad, tal como lo expone en el capítulo 24.

Por supuesto deja al margen las cuestiones filosófi-- cas: plantea más bien sus orígenes psicológicos. Las ideas brotaron de un análisis discursivo de aportaciones de un - grupo amplio de personas.

Ve en la libertad dos significados básicos: al prime-- ro sería referido a una experiencia humana subjetiva uni-- versal: el sentimiento de libertad para actuar o elegir, o el sentimiento de no poder hacerlo (la coacción). El segun-- do significado consistiría en la amplitud de posibles res-- puestas adaptativas en todas las situaciones en que los organismos pueden encontrarse.

Puede hablarse de una libertad potencial (valores que expresan la relación del repertorio de respuestas de los - organismos con la cantidad de posibles situaciones en que los organismos pueden ser puestos), y de una libertad ac-- tual (libertad en el momento de una situación dada).

La esencia de nuestra libertad humana es que la mate-- ria ha adquirido la capacidad de realizar modificaciones - radicales en sí misma. Entre sus "respuestas disponibles" está la capacidad de actuar de tal manera que crezca su -- propia flexibilidad o maximizar deliberadamente su propia variabilidad de respuestas.



Si la libertad (o la coacción) es considerada como un sentimiento, cabe esperar que juegue en la economía psíquica todos los roles y esté sujeta a las vicisitudes generales de lo afectivo. Por tanto, puede utilizarse como defensa (encubriendo inconscientemente un sentimiento de carácter opuesto).

El sentimiento consciente de falta de libertad puede ser tomado como una expresión genuina, o una percepción correcta, de la falta real de libertad en el sentido objetivo del término. De hecho el sujeto actualmente no es libre. El sentimiento de ser coaccionado brota de dentro: potencialmente se sabe libre, pero actualmente no (se trata de un fuerte sufrimiento neurótico). Así la libertad objetiva se vuelve relevante para la libertad como sentimiento. El punto esencial del análisis es que la libertad objetiva, -- en el sentido de variabilidad de respuesta, está al máximo cuando hay un sentimiento genuino de libertad, y que un -- tal sentimiento de libertad acontece en la persona que posee una amplia conciencia tanto del impulso como de las -- prescripciones éticas.

En otra de sus obras (BARRON, F. 1969) nos coloca ante lo que él llama "la paradoja de la disciplina y la libertad, una paradoja que se muestra bajo varios nombres: -- hábito y flexibilidad, orden y desorden, integración y difusión (...). Debemos ser capaces de usar la disciplina para ganar una mayor libertad, habituarnos al orden para incrementar nuestra flexibilidad, permitir el desorden para lograr que surja un orden mayor, tolerar la difusión y, -- ocasionalmente, provocarla, para lograr una integración -- más compleja". Estas ideas están muy de acuerdo con lo que ya afirmaba en su famoso trabajo (BARRON, F. 1955) sobre -- la disposición para la originalidad: "La libertad se relaciona de manera muy especial con el grado y clase de organización. En general, la organización, junto con la complejidad, genera libertad; cuanto más complejo es el nivel de integración más grande es el repertorio de nuestras res---

puestas adaptativas".

## 2.2. Proceso de desarrollo de la autonomía

Puede decirse que hay en general bastante acuerdo sobre el momento evolutivo en que el niño comienza a autonomizarse alrededor del sí y el no: como dice ALLPORT, G.W. (1963) "en el período de negativismo el niño empieza a sentirse autónomo, separado de los demás" (p. 152 de la edición en español). Y poco antes dice: "Cuando la tendencia exploratoria es frustrada, el niño se siente herido en la estima de sí mismo. El yo se siente disminuido, generándose humillación y enojo. El niño se percibe entonces agudamente como sí mismo. Tan marcado es este comportamiento -- que algunos psicólogos le han aplicado la denominación de "necesidad de autonomía" y afirman que es la más destacada manifestación del sí mismo en los años segundo y tercero" (p. 150). Y alude a un autor, Erikson, E.H., a quien vamos a estudiar ampliamente.

También BARRON (1955), con quien Erikson formó parte del staff del IPAR, encuentra básicamente en esa etapa infantil los procesos de desarrollo de la autonomía: "Lo que nuestras hipótesis han sugerido es que hay una positiva rebelión contra la prohibición de la producción anal no regulada, y un aporte de los derivados de la indisciplina anal dentro de la vida adulta. La persona original, en la adultez, de este modo gusta de las cosas desordenadas, al menos al principio; la tendencia es hacia un orden final, pero el preliminar necesario es un desorden tan grande como sea posible. Visto desde el punto de vista del desarrollo, el rechazo del control externamente impuesto en el estadio anal es generalizado más tarde a todos los controles externos del impulso, siendo la tendencia hacia la actividad fálica socialmente prohibida, o hacia el exhibicionismo fá-

lico en sus formas más derivadas, simplemente otra expresión del rechazo general de la regulación del impulso por otros, en favor de la regulación del impulso por uno mismo".

Las afirmaciones de ambos autores, que representan -- una opinión generalizada, nos hacen ver la necesidad de estudiar matizadamente esta etapa que de hecho se acepta como momento generador de autonomía en la vida del niño: parece que los motivos que en esos momentos provocan el crecimiento autonómico deberían seguir teniendo de alguna manera importancia para comprender el significado de la autonomía.

Para estudiar matizadamente este proceso, y puesto -- que nos encontramos en terreno de hipótesis, vamos a recurrir a Erikson. No cabe duda de que su teoría sobre el desarrollo y maduración de la persona es considerada cuando menos como muy sugestiva y aporta aspectos que nos pueden ser muy útiles en la delimitación de la autonomía.

#### ERIKSON, E.H.

Su obra es enormemente amplia. Gran parte de sus planteamientos están recogidos en dos obras básicas (ERIKSON, E.H. 1963 y 1968) de las que vamos a estudiar aquellos aspectos que el autor presenta en la evolución del sujeto humano y que afectan a su autonomía.

Como es sabido Erikson habla de ocho edades del hombre: se trata de ocho etapas a través de las cuales se va configurando la personalidad. Vamos a ir extractando de -- las diversas etapas aquellos aspectos que de alguna manera se conectan más con el nacimiento y desarrollo de la autonomía.

La base de la identidad del niño se establece en la primera etapa, en la que se construye la confianza básica, como estado sobre el que va a ser posible que se desarrolle el sujeto en la salud. Este estado de confianza depende de la cualidad de la relación con la madre, que debe básicamente en el niño un crecimiento de la confianza en que-

nes le alimentan y la confianza en sí mismo. Cuando no se ha llegado a conseguir esta confianza básica, la persona adulta lo manifiesta en un retraimiento hacia estados esquizoides y depresivos y fuerte utilización de los mecanismos de proyección e introyección en las crisis agudas de amor, confianza y fe.

La etapa cardinal en el desarrollo de la autonomía es la segunda, a la que Erikson califica como etapa de la autonomía versus la vergüenza y la duda. Es en esta polarización, aparentemente extraña, en la que surge o debe surgir, la independencia, en medio de los conflictos del estado anal. El niño descubre dos modalidades sociales: la de aferrar y la de soltar. En la modalidad de aferrar descubre actividades hostiles como retener, restringir en forma destructiva, y actividades bondadosas como tener y conservar. En la modalidad de soltar descubre actitudes hostiles como la liberación de fuerzas destructivas y bondadosas como el dejar vivir. Para que se desarrolle el estado de autonomía el niño debe percibir un ambiente tranquilizador al descubrir que no va a correr peligro por sentir deseos repentinos y violentos de elegir por su cuenta, de apoderarse de cosas con actitud exigente, de eliminar empecinadamente. A la vez debe tener seguridad en que la firmeza del ambiente lo defenderá frente a su propia anarquía. Su ambiente le debe alentar a la autonomía, protegerlo contra las experiencias arbitrarias de la vergüenza y la duda.

Si el niño no desarrolla el estado de autonomía puede desarrollar un estado de vergüenza (que fácilmente puede transformarse en culpa): este estado se genera por la conciencia de ser mirado, que le hace ser más consciente de sí mismo: genera la conciencia de que puede ser visto y no está preparado (está desnudo): surge la agresividad (querría destruir los ojos del mundo), o la alternativa de ser invisible, de no ser visto.

El estado de vergüenza se relaciona a su vez con un estado de duda. La duda surge del descubrimiento de tener anverso y reverso, de la existencia del "atrás". El "atrás" era ignorado por el niño y conocido por los demás. El niño puede entrar en conflictos esfinterianos (cuya expresión adulta serían los temores paranoicos).

Esta etapa es decisiva para el establecimiento en el hombre de una ajustada proporción entre amor y odio, cooperación y terquedad, libertad de autoexpresión y su supresión.

Si el niño adquiere un sentimiento de autocontrol sin pérdida de la autoestimación se origina entonces un sentimiento perdurable de buena voluntad y orgullo. Si el sentimiento es de pérdida del autocontrol a lo que se añade un sobrecontrol foráneo, lo que se origina entonces es una propensión perdurable a la vergüenza y la duda.

El sentimiento de autonomía genera y preserva el sentido de la justicia y es fomentado por él. Aquí también tiene su raíz un elemento social básico: el principio de la ley y el orden.

La tercera etapa (que comprende el estadio edípico) desarrolla en el niño un estado de iniciativa o, en caso contrario, de culpa. Lo que de esta etapa nos interesa sería lo siguiente: la iniciativa "agrega a la autonomía la cualidad de la empresa, el planeamiento y el "ataque" de una tarea por el mero hecho de estar activo y en movimiento".

El estado de autonomía, su defensa, genera los celos a los hermanos menores; la defensa del estado de iniciativa genera la rivalidad con los que han llegado primero, los mayores. La defensa de ambos estados puede llevar a buscar privilegios ante la madre: si esta búsqueda se frustra puede originar sentimientos de resignación, o de culpa, o de ansiedad.

Los conflictos edípicos van a dividir definitivamente al niño en su interior: una parte de él mismo va a seguir los potenciales del crecimiento; otra parte (que comprende a los padres) va a seguir sus prescripciones por la autoobservación, autoorientación y autocastigo.

La cuarta etapa (industria versus inferioridad) favorece en el niño la obtención de reconocimiento mediante la producción de cosas (por ejemplo en la escuela): aprende los elementos fundamentales técnicos y desarrolla una situación productiva. El peligro está en que se genere un sentimiento de inadecuación o inferioridad.

La etapa quinta (identidad versus confusión de rol) correspondiente a la pubertad y adolescencia, es un intento de definir la propia identidad: el peligro es la confusión de rol. Los procesos que funcionan como motores de la etapa son el enamoramiento (no primariamente sexual), la pandilla (como recurso frente al miedo a la identificación sexual y ocupacional), los exclusivismos como defensa contra la confusión, la visión ideológica de la sociedad como defensa contra ella, la puesta a prueba de la fidelidad.

En la sexta etapa (intimidad versus aislamiento) el adulto joven; que surge de la búsqueda de identidad y la insistencia en ella está ansioso y dispuesto fundir su identidad con la de otros, es decir, está dispuesto al estado de intimidad. Esta es la capacidad de entregarse a afiliaciones y asociaciones concretas y de desarrollar la fuerza ética necesaria para cumplir con tales compromisos. La evitación de tales experiencias (del cuerpo, del orgasmo, de la unión sexual, de la amistad íntima, del combate físico) por temor a la pérdida del yo puede llevar a un profundo sentido de aislamiento y a una consiguiente autoabsorción. En esta etapa se desarrolla la verdadera genitalidad.

Es en la etapa séptima (generatividad versus estancamiento) donde reanuda más firmemente el proceso de afianzamiento.

miento de la autonomía. La generatividad alude a la preocupación por establecer y guiar a la nueva generación. Incluye sinónimos más populares, como productividad y creatividad, que sin embargo no pueden reemplazarlo. Si falta la generatividad se produce entonces una regresión a la pseudo intimidad, con estancamiento y empobrecimiento de la personalidad.

La etapa final (integridad del yo versus desesperación) es el fruto de las siete etapas anteriores, donde debe integrarse completamente el yo y aceptar la propia historia y la muerte.

Para Erikson estas etapas no pueden entenderse ni como "logros" ni como "rasgos" puros. En cada una de ellas se va generando una proporción de ambos polos, que si es favorable debe hacer surgir una serie de fuerzas y virtudes: impulso y experiencia (1ª etapa), autocontrol y fuerza de voluntad (2ª etapa), dirección y propósito (3ª etapa), método y capacidad (4ª etapa), devoción y fidelidad (5ª etapa), afiliación y amor (6ª etapa), producción y cuidado (7ª etapa), renunciamiento y sabiduría (8ª etapa).

Por supuesto toda esta exposición es esquemática y -- reductiva: hay aspectos no expuestos a los que tendremos que aludir en su momento.

### 2.3. El constructo de autonomía afectiva

Como reflexión y síntesis de todo lo expuesto en este capítulo, cabe pensar en el hipotético constructo que debe ser comprobado y al que llamaremos autonomía afectiva. Vamos a tratar de delimitarlo en unos cuantos apartados.

### 2.31. Entidad del constructo

Para definir la entidad de la autonomía afectiva vamos a calificarla con un término utilizado por ALLPORT, G.W. (1963): la consideramos como un constructo proceptivo. Con el término "procepción" designa Allport "toda influencia - que pueda ejercer la disposición sobre la percepción, la imaginación, el recuerdo, el olvido, el juicio, el razonamiento y la descripción o referencia que da el individuo - de la percepción". Denotaría por tanto todas las influencias que este constructo ejerce entre la aportación sensorial y el acto, entre el estímulo y la respuesta del individuo. El constructo pertenece a la historia presente del sujeto, forma parte de su yo conocido y sentido (de su --- "propium" que diría Allport): está formado por motivaciones adquiridas (sentimientos, valores, intereses, etc.) -- que son funcionalmente autónomos. Por eso el constructo de be ser definido como afectivo (autonomía afectiva), aunque no olvidando su condición de cognitivo: por eso no nos importa tanto la historia conductual del sujeto, como su esquema conductual actual tal como es básicamente actuado y conocido por el sujeto, aunque no es fácil hallar el modo de hablar del pensamiento y la cognición como partes de un estilo personal en el que el pensamiento y el conocimiento están fusionados con las emociones, los deseos y las orien taciones.

### 2.32. Complejidad del constructo

Todo lo dicho anteriormente nos hace ver claramente - que no estamos hablando de un rasgo simple o puro, sino -- más bien de una estructura compleja de rasgos que podrían denominarse predisposiciones, o patrones, o actitudes, o - tendencias, o una determinada estructuración de todos ellos. El camino operativo para descubrir el constructo no será -



pues el de descubrimiento de rasgos sencillos, sino más -- bien el de los análisis de grupo de rasgos.

Esta estructura compleja formaría lo que Allport llama una disposición personal, es decir, una estructura neuropsíquica generalizada que posee la capacidad de convertir a muchos estímulos en funcionalmente equivalentes y de iniciar y guiar formas consistentes de conducta adaptativa y estilística.

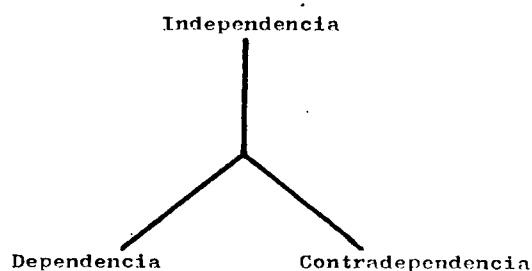
### 2.33. Contenido hipotético del constructo

Indudablemente tendremos que tratar de comprobar si - en la realidad existe algo que se parezca a esto que estamos llamando autonomía afectiva. De momento nuestra tarea consiste simplemente en definir cómo lo imaginamos.

Como acabamos de ver en los conceptos afines que hemos revisado, los autores nos plantean siempre estructuras o rasgos de tipo bipolar, por ejemplo

Dependencia ————— Independencia.

En principio, fieles al planteamiento de estructura - compleja de rasgos, propondríamos una estructura tripolar, que gráficamente podría expresarse así:



Lógicamente las interrelaciones son más complejas y - necesitamos utilizar para su descubrimiento análisis multi-variados.

Dentro del terreno hipotético en que nos movemos en - este momento, creemos que lo único que podemos intentar fijar es unos estímulos que de alguna manera puedan provocar respuestas significativas respecto a cada uno de los polos, y que puedan a su vez ser comparadas entre sí para encon--trar la respuesta de tipo complejo que equivalga al cons--tructo, si realmente éste existe.

A la hora de redactar este catálogo de estímulos, he--mos revisado los trabajos ya hechos sobre esta materia, --fundamentalmente los de Erikson, Barron y Crutchfield ex--puestos más arriba, y de ellos hemos seleccionado veinti--ocho conceptos, cada uno de los cuales puede originar res--puestas pertenecientes a cada uno de los polos según que -el sujeto tienda a identificarse o no con cada uno de ellos, o combinaciones de ellos. De todas maneras parece que algunos de estos conceptos-estímulo tienen una cercanía mayor hacia uno de los polos, con lo que la identificación con -ellos podría interpretarse más directamente como identificación con el polo respectivo, aunque no sin comparar con el resto de respuestas. Sobre esta base vamos a presentar la hipótesis de estos 28 estímulos (que podrían ser el ---contenido del constructo de autonomía afectiva) divididos en cuatro grupos.

#### Estímulos 1 (Independencia)

- Comprometerse con algo.
- Fiarse de los otros.
- Amar.
- Ser conocido como uno es.
- Bastarse a sí mismo.
- Alejarse de la madre.
- Exponerse al peligro.

Estímulos 2 (Dependencia)

Ser protegido y cuidado.  
 Ser preferido.  
 Servirse de los demás.  
 Ser amado.  
 Ser aceptado.  
 La nostalgia.  
 Ser elogiado y admirado.  
 Ser visto por los demás.

Estímulos 3 (Contradependencia)

La agresividad contra mí.  
 Ser agresivo.

Estímulos 4 (Referencias tripolares)

El orden.  
 Mis maestros.  
 Ser uno de tantos.  
 Ser considerado ridículo.  
 Confiar en el padre.  
 Confiar en la madre.  
 Ser envidiado.  
 Sentirse seguro.  
 El poder.  
 Ser rechazado.  
 Estar solo.

El modo concreto cómo se interrelacionan las respuestas a algunos de los conceptos-estímulo, la eliminación de otros por falta de correlación, las agrupaciones estimulares que se produzcan serán las que nos puedan definir la realidad dinámica del constructo de autonomía afectiva.

# 3

## DISEÑO DE LA INVESTIGACION Y APLICACION DE PRUEBAS

Planteamos nuestra investigación desde un punto de vista diferencial, dentro de la línea de estudios realizados sobre relaciones entre personalidad y creatividad. Las dificultades generales de este campo son harto conocidas en cuanto a problemas de fiabilidad y validez. Aun sabiendo la dificultad de escapar de estos límites, vamos a intentar en cuanto seamos capaces una amplia y objetiva información sobre los datos investigados, recurriendo a diversos tipos de tratamiento en los análisis. Ciertamente la tarea de análisis puede resultar compleja, pero estimamos que puede compensar el esfuerzo por la más fina apreciación que podemos obtener.

### 3.1. Diseño

#### 3.1.1. El problema

Tal como hemos insinuado varias veces, el problema -- que queremos investigar gira en torno al tema de las relaciones entre creatividad y libertad personal. Como hemos --

visto en el capítulo 1, las teorías y posturas de investigación se distribuyen hasta el momento dentro de una gama amplia y contradictoria. En un extremo radical que hasta ahora estaba prácticamente abandonado, y que ahora encuentra intentos de resurrección, estarían los que defienden -- una correlación directa y positiva entre la creatividad y la enfermedad y el conflicto psíquico: la personalidad de los creativos se fundaría toda ella sobre una estructura dependiente, no libre básicamente. En el otro extremo, --- más gozosamente radical, estarían los que defienden la correlación positiva entre creatividad y libertad: para estos la creatividad sería expresión de salud: cuanto más -- creativo, más sano, y cuanto más sano más creativo. En la frontera entre ambas posturas estarían los que defienden -- que la creatividad se origina en el conflicto pero se realiza en el distanciamiento del conflicto, de tal manera -- que lo creativo es una elaboración sana (sublimadora) del -- conflicto.

Lo cierto es que adujimos muchos nombres en cada una de las líneas: las posturas son distantes y aparentemente irreconciliables. Estimativamente parece que puede ya afirmarse que algo está fallando cuando tantas personas mantienen puntos de vista tan contradictorios. Realmente siguen en pie una serie de preguntas: ¿es verdad que el creativo es más libre que el no creativo? ¿es más independiente el primero que el segundo? ¿se puede realmente afirmar que el potencial creativo es función de la libertad, o de la neurosis, o de la dependencia, o de la independencia?.

Tratando de concretar más operativamente el problema, podríamos plantarlo así: ¿puede afirmarse que el potencial creativo es función de la libertad? ¿la libertad favorece la manifestación de la creatividad? Y, puesto que en nuestra hipótesis podemos intercambiar el concepto "libertad" por el concepto "autonomía afectiva": ¿es el potencial creativo función de la "autonomía afectiva"?

### 3.12. Hipótesis teórica

Para poder plantear una hipótesis operativa, conviene precisar previamente de qué hipótesis teórica vamos a partir.

Partimos, por supuesto, de considerar a la creatividad como un complejo multidimensional, que por principio aceptamos como potencialmente existente en todas las personas. Algunas de las dimensiones que integran la personalidad pertenecen al campo de las aptitudes actuales del sujeto. Otras dimensiones, como el posible constructo de autonomía afectiva si perteneciera al complejo multidimensional de la creatividad, se refieren al mundo de las disposiciones afectivas, sentimientos, etc. Se trata, por tanto, de dos variables que pertenecen a dimensiones distintas de la personalidad, aptitudes y afectividad. Cabe esperar que no exista entre las dos dimensiones ninguna relación necesaria: la interacción que entre ambas se establezca se deberá a la historia personal e individual del sujeto, y no adoptará una forma única de interacción o interferencia, sino que podrán originarse diversas maneras de estructurarse las relaciones entre ambas dimensiones: no cabe por tanto predecir siempre una forma típica de autonomía y libertad que acompañe a la creatividad: no hay entre ellas relación necesaria de esta causa a este efecto, sino proceso histórico individualizado, en el que las causas no son simples, sino complejos procesos con relación variable de causa a efecto.

Expresado de otra forma más operativa, diríamos que la interacción entre las aptitudes creativas y la autonomía afectiva no está regida por ninguna tendencia dominante. Pueden encontrarse individuos creativos entre los afectivamente autónomos y entre los afectivamente dependientes; y ni siquiera todos ellos serán iguales en cada una de las estructuraciones: puede haber interrelaciones diversas que

originen estructuras de personalidad distintas dentro de cada uno de los planteamientos polares. En un orden de consecuencias, esto podría significar que el hecho de fomentar la creatividad en un individuo no quiere decir que necesariamente se esté fomentando su autonomía: puede ocurrir -- que este fomento de la creatividad (por sí solo) fuera en algunos casos un apoyo al crecimiento de la personalidad neurótica. Es muy probable que en cuanto a la autonomía -- afectiva la tendencia de grupo de los más creativos no tenga que ser distinta significativamente de la tendencia de grupo de los menos creativos.

A partir de este presupuesto teórico vamos a plantear nuestra hipótesis de investigación, con enfoque psicométrico y cognitivo.

### 3.13. Hipótesis diferencial.

Para concretar la hipótesis de trabajo, a partir de la anterior base teórica, vamos a delimitar los diversos campos de la investigación.

La población de creativos vamos a reducirla al mundo de los artistas pintores varones. Anteriormente quedó suficientemente clara la necesidad de distinguir distintas poblaciones de creativos puesto que no hay correlaciones positivas entre ellos. Disminuyen así las posibilidades de generalización de conclusiones, pero esperamos que aumente la validez. La variable "creatividad" que vamos a investigar va a ser concretamente la creatividad artística pictórica.

La variable "autonomía afectiva", va a ser precisamente el constructo hipotético que presentábamos en el capítulo anterior. Para hacerlo operativo, deberemos completarnos 28 estímulos con otros que nos han de servir de términos de referencia y correlación dentro del estudio global de personalidad. Completaríamos, pues, los grupos de estí-

mulo de autonomía afectiva (numerados del 1 al 4) con estos otros dos grupos.

Estímulos 5 (Personalidad en general)

Tomados básicamente de las sugerencias de OSGOOD, CH. E. SUCI, G. J.; TANNENBAUM, P. H. (1957) para el estudio de la personalidad con el Diferencial Semántico, serían los siguientes:

Mi suerte

Mi madre

El Yo que me gustaría ser

Mi padre

Yo

Estímulos 6 (por referencia a la población de artistas)

Arte

Serían por lo tanto 34 los estímulos que como hipótesis vamos a someter a investigación, esperando que el análisis de las respuestas nos indique si hay alguna tendencia de grupo a estructurar de modo específico estos estímulos.

A partir de estas concreciones, podemos plantear así la hipótesis de investigación:

SI DOS GRUPOS, UNO FORMADO POR ARTISTAS PINTORES Y OTRO POR NO ARTISTAS PINTORES, EMPAREJADOS ENTRE SI EN EDAD, SEXO, EXTRACCION SOCIAL, NIVEL ACADEMICO Y PROFESION PERO NO EN CREATIVIDAD ARTISTICA PICTORICA, EVALUAN AFECTIVAMENTE LOS ESTIMULOS DEL CONSTRUCTO "AUTONOMIA AFECTIVA", NO HABRA DIFERENCIAS SIGNIFICATIVAS ENTRE LAS TENDENCIAS MEDIAS DE RESPUESTA DE AMBOS GRUPOS A CADA CONCEPTO DEL CONSTRUCTO, SI BIEN PUEDE HABER DIFERENCIAS SIGNIFICATIVAS, AUNQUE PARCIALES, RESPECTO A LA AGRUPACION AFECTIVA DE LOS CONCEPTOS.

En los apartados siguientes vamos a concretar operativamente esta hipótesis.



### 3.2. Selección de las muestras

Hay una primera cuestión que debemos clarificar. Dice GUILFORD, J.P. (en CURTIS, DEMOS y TORRANCE 1967) que se corre un fuerte riesgo con los estudios realizados con dos muestras (una de creativos y otra de no creativos) si no se cuida muy rigurosamente la selección del grupo control. Opina que se trataría de un planteamiento más adecuado si se utilizaran dos muestras de la misma profesión, una de muy creativos y otra de menos creativos. Estamos muy de acuerdo con esta actitud de Guilford. En nuestro caso nos encontramos que nuestra limitación geográfica y ocupacional nos impedía abarcar fácilmente estas dos muestras de pintores de manera que fueran suficientemente numerosas y diferentes para que los niveles de confianza con que trabajáramos fueran satisfactorios. Esto nos hizo decidimos por dos muestras de distinta profesión con la conciencia de la dificultad que nos supondría la selección de la muestra de no artistas. Para una simplificación del trabajo hemos llamado muestra "A" al grupo de pintores y muestra "B" al grupo de no pintores.

#### 3.2.1. Selección de la MUESTRA "A" (artistas pintores)

Al tener que tratar de construir esta muestra comprendimos perfectamente por qué, como notan GÖTTZ y GÖTTZ (1979 a), hay tan pocos estudios hechos directamente con artistas profesionales. No suelen ser demasiados; son los menos. Aunque en esta tierra luminosa donde hemos hecho la investigación son centenares los que con más o menos frecuencia cuelgan sus obras en las exposiciones.

Lo primero que nos planteamos fué el criterio para seleccionar a una muestra de artistas pintores creativos. Nos fijamos en principio un minimum de 30 individuos, que habrían de ser de la región murciana en la que vivimos para que fuera posible realizar la investigación. Para fijar

el criterio de selección tuvimos en cuenta la indicación - de KERLINGER, F.N. (1973) página 24 : "Es muy cierto que - podemos definir la "creatividad", por ejemplo, en forma limitada especificando una o dos pruebas de creatividad. Es- te puede ser un procedimiento legítimo. Pero, al hacerlo, - corremos el riesgo de alejarnos demasiado del término ori- ginal y su significado. Esto es particularmente cierto --- cuando hablamos de creatividad artística". Desterrado el sistema de pruebas de creatividad, revisamos los criterios hasta ahora utilizados. Uno de ellos sería el criterio de selección por "productos creativos": se puntua al sujeto - por obras realizadas, premios, exposiciones, etc. Otro se- ría el de reconocimiento profesional, basado sólo en pre- mios, compras por museos nacionales, etc. Otro sería el de eminencia profesional, basado en la fama. Todos estos cri- terios se parecen mucho. Cuando los comentamos con directo- res de galerías de arte, todos ellos sonrieron de una u -- otra manera: y tras la sonrisa vino el comentario sobre el mundo un tanto confuso del mercado del arte, donde no siem- pre se premia ni se vende lo mejor. Renunciamos, pues, a - estos criterios, y recurrimos a otro que adopta diversos nombres, como panel de expertos (McKinnon) o método de no- minación y voto (Cattell). Este método se apoya en la idea de recurrir a un grupo de expertos que califican indivi- - dualmente a unos sujetos. La calificación final será la me- dia de las calificaciones.

Recurrimos a un grupo de seis expertos (1) entre los que había directores de galerías de arte, pintores, profe- sores de Historia del Arte.

Se les pidió que cada uno de ellos por separado con- - feccionara una lista con los cuarenta pintores varones de la región murciana que consideraran más creativos. Como -- criterios básicos, y de alguna manera unificadores de lo - que se entendía por "pintores creativos" se les propusie- - ron los siguientes:

- a).- Pintores de cualquier tendencia o escuela.
- b).- Pintores con originalidad de pensamiento y frescura - en el enfoque de los problemas de la pintura.
- c).- Pintores con ingenio pictórico.
- d).- Pintores con capacidad para dejar a un lado las convenciones y procedimientos establecidos cuando es conveniente.
- e).- Pintores con aptitud especial para aportar ideas a la pintura en cuanto a técnicas y contenidos.

Una vez seleccionados los cuarenta pintores deberían otorgarles una puntuación de eminencia en creatividad (todas las puntuaciones son, por tanto, positivas) de 1 a 10, según los siguientes niveles de significado:

- 1 - 2 : ligera creatividad
- 3 - 4 : creatividad más perceptible
- 5 - 6 : creatividad relevante
- 7 - 8 : creatividad notable
- 9 - 10 : creatividad muy destacada

Una vez sacada la media de las calificaciones, el resultado fué una lista de 78 pintores, con puntuaciones que oscilaban desde 0'17 hasta 8'5. Casi todas las puntuaciones inferiores a tres puntos surgen de haber sido votados por 3 o menos expertos, lo que hace descender fuertemente la calificación. En algunos casos por olvido de alguno o algunos expertos, hay una cierta devaluación aparente de algunos nombres, según comentaron después los mismos expertos, lo que hace que de hecho, sobre todo en las zonas bajas, puedan juzgarse las calificaciones como "exigentes". Esto podría haberse evitado proporcionando previamente a los expertos una lista exhaustiva de los pintores de la región para que calificaran sobre ella. De todas maneras no parece que los fallos hayan afectado grandemente a la estructura general de juicio. De los 78 pintores elegimos -- los 30 primeros que residían en la región y se prestaron a

colaborar (2). Todos ellos tuvieron puntuaciones superiores a 2 puntos, menos un caso notorio (según confesión posterior de los expertos) de olvido que dejó sus puntuaciones en 1'75. En conjunto la media total es de 4'3. Teniendo en cuenta las características comentadas, parece que la media de creatividad del grupo podría calificarse como relevante, dentro de la escala que propusimos a los expertos. Ajustándose a las denominaciones de Taylor, I.A. ; podríamos decir que predomina en ellos la tendencia a la creatividad innovadora, con algunos rasgos de creatividad expresiva y creatividad técnica.

Como necesitábamos que el grupo control fuera un grupo emparejado a la muestra de pintores, hicimos un estudio de las variables de emparejamiento (sexo, edad, extracción social de origen y actual, éxito económico, formación académica y profesiones, puesto que eran muy pocos los pintores que vivían exclusivamente de la pintura) a través de un cuestionario del que hablaremos luego. La estructura de variables puede verse en el esquema de la estructura del grupo que elaboramos para el grupo control.

### 3.22. Selección de la MUESTRA "B" (Grupo control)

Ofreció dificultades prácticas importantes, que afortunadamente se pudieron superar. El primer paso fué construir, a partir de la muestra de pintores, una descripción de cada uno de los tipos que deberían buscarse. Se construyó con ello el cuadro nº 1 (ver pag.146). Los criterios para interpretarlo y dirigir la búsqueda de los miembros del grupo control fueron los siguientes:

- a) La extracción social se refiere al nacimiento y al nivel económico fundamentalmente.
- b) Actualmente todos pertenecen a clase media urbana.
- c) El éxito económico es medio.
- d) Los estudios y profesiones basta con que sean similares.

Cuadro nº 1		
VARIABLES DE EMPAREJAMIENTO DE LAS MUESTRAS "A" y "B"		
EXTRACCION SOCIAL	ESTUDIOS	PROFESION POSIBLE
<u>GRUPO A (edad: 55-65 años)</u>		
1 Media urbana	Primarios	} Administrativo Empleado Banca Agente comercial Prof. EGB
1 Media urbana	Bachillerato	
1 Baja urbana	Primarios	
1 Media urbana	Magisterio	
<u>GRUPO B (edad: 48-58 años)</u>		
1 Media urbana	Primarios	} Comerciante Administrativo Asesor de empresa
1 Media urbana	Magisterio	
1 Baja urbana	Abogado	
<u>GRUPO C (edad: 40-50 años)</u>		
1 Media urbana	Magisterio	Administrativo
1 Baja rural	Primarios	Empleado imprenta
1 Alta rural	Fil. y Letras	Prof. Bachillerato
<u>GRUPO D (edad: 38-48 años)</u>		
1 Media urbana	Magisterio	} Comerciante Empresario Administrativo Empleado Banca
1 Baja urbana	Bachillerato	
1 Baja urbana	Primarios	
1 Media urbana	Ciencias	
<u>GRUPO E (edad: 32-42 años)</u>		
1 Media urbana	Primarios	Agente comercial
1 Media urbana	Fil. y Letras	Prof. Bachillerato
1 Media urbana	Bachillerato. Di- rección empresas	Prof. Bachillerato o Empresario
1 Baja rural	Prof. mercantil	Empleado Banca
1 Media rural	Fil. y Letras	Prof. Bachillerato
1 Baja rural	Primarios	Agente comercial
<u>GRUPO F (edad: 28-38 años)</u>		
5 Media urbana	} Bachillerato	{ Administrativo Banca Ingeniero
1 Baja urbana		
1 Media urbana		
<u>GRUPO G (edad: 20-30 años)</u>		
1 Media rural	Fil. y Letras	Prof. Bachillerato
1 Baja rural	Bachillerato	Empleado Banca
1 Media urbana	Fil. y Letras	Prof. Bachillerato

- e) Cuando la profesión sea la de "profesor de bachillerato" será de cualquier materia menos literatura y arte en los que sería posible encontrar personas creativas más fácilmente.

El segundo paso fué organizar con un amplio equipo de colaboradores la búsqueda de tipos que respondieran a estas características.

El tercer paso, una vez encontrados y conseguida su disposición a colaborar, fué aplicarles un cuestionario, del que hablaremos después, para cerciorarnos de que no eran creativos, y el resto de pruebas.

### 3.3. Instrumentos de selección, medida y tratamiento estadístico.

El instrumento básico de medida que utilizamos es el Diferencial Semántico de Osgood. Pero de cara a la selección y a obtener alguna información suplementaria, construimos dos cuestionarios a los que llamamos "A" y "B", uno para cada muestra, no estandarizados y que vamos a presentar.

#### 3.31. CUESTIONARIO "A"

Se ideó para aplicarlo exclusivamente a la muestra de pintores. El cuestionario completo, tal como se aplicó, -- aparece en el Apéndice I. No todos sus datos son aplicables a nuestra investigación, pues quisimos a la vez obtener información para otros trabajos. Se trata en realidad de una entrevista escrita, con la que creemos haber obtenido dos tipos de datos que nos interesaban. Unos referidos al tipo humano, que nos eran necesarios para obtener las variables de emparejamiento del grupo control. Están reflejados en el cuadro nº 1, de la pag. . Los otros intentan reflejar la opinión consciente del sujeto sobre su mundo -

del arte, y nos permite reflejar las tendencias del grupo de pintores que hemos estudiado.

Vamos a reflejar aquí un resumen porcentual de las -- opiniones que se refieren a nuestro tema y que más adelante tendremos ocasión de comentar.

**-Apartado 1**

<b>-Educación familiar recibida:</b>	<b>%</b>
-conformista.....	36'67
-autoritaria.....	26'67
-liberadora.....	26'67
-democrática.....	23'33
<b>-Costumbres familiares:</b>	
-liberales.....	53'33
-rígidas.....	36'67
<b>-Educación para el éxito:</b>	
-normal.....	76'67
-inexistente.....	13'33
-exigente.....	10'00
-muy fuerte.....	3'33

**Apartado 2: ¿Qué es ser artista pintor?**

-Ser un comunicador de mensajes personales.....	73'33
-Ser capaz de descubrir otra realidad.....	70'00
-Ser una persona que busca la libertad interior....	63'33
-Ser capaz de resolver problemas plásticos.....	63'33
-Ser una persona libre.....	53'33
-Ser un individualista, aunque forme grupo o escuela	46'67
-Ser una persona que sigue sus propias leyes	
al margen de la presión social.....	43'33
-Ser un comunicador de mensajes de su tiempo.....	43'33
-Ser un soñador.....	40'00
-Responderse a los propios problemas con la pintura	40'00
-Ser un profesional.....	30'00
-Ser un comunicador de mensajes sociales.....	30'00
-Ser básicamente irracional, instintivo.....	30'00

	<u>%</u>
-Ser persona de más imágenes que ideas.....	30'00
-Ser un profesional con oficio.....	30'00
-Ser persona de ideas muy claras.....	26'67
-Ser un técnico.....	23'33
-Tener sentimientos muy definidos.....	23'33
-Ser un privilegiado.....	20'00
-No le sé.....	20'00
-Ser un hombre trascendental.....	16'67
-Tener sentimientos fuertes pero confusos.....	16'67
-Ser una persona muy racionalizada.....	16'67
-Ser una persona de equipo.....	16'67
-Vivir económicamente de la pintura.....	13'33
-Ser un hombre divertido.....	6'67
-Ser intrascendente.....	6'67
-Tener sentimientos ligeros, pero claros.....	6'67
-Ser un profesional sólo con oficio.....	0'00

Apartado 3: ¿Qué significa para un pintor el éxito de su pintura?

-Una necesidad para la comunicación.....	46'67
-La certeza de ir por un buen camino.....	33'33
-Un reconocimiento de sus valores humanos.....	33'33
-Una respuesta agradable.....	30'00
-Una necesidad económica.....	26'67
-Una necesidad para seguir pintando.....	23'33
-Nada; no le importa.....	23'33
-Algo imprescindible para sentirse seguro.....	20'00
-Un acicate para sentirse más competitivo.....	3'33

Apartado 4: ¿Qué significa para un pintor el fracaso de su pintura?

-Una fuerte duda sobre su obra.....	43'33
-Nada; no le importaría.....	33'33
-Una fuerte duda sobre sí mismo.....	30'00
-Un sentimiento de angustia.....	30'00
-Una señal de la incompetencia de los espectadores.	26'67
-Un fuerte interrogante sobre sus convicciones artísticas.....	23'33



	<u>%</u>
-Una mala suerte.....	6'67
-Una señal de la incompetencia de los críticos.....	6'67
-El abandono de la pintura.....	3'33
<u>Apartado 5: ¿Qué es la obra de arte pictórica?</u>	
-Un proceso emocional.....	63'33
-Un hecho misterioso.....	46'67
-La solución de un problema plástico.....	46'67
-Un mensaje.....	40'00
-Una confesión del artista.....	40'00
-La emoción de la forma.....	36'67
-Una elaboración racional.....	33'33
-La respuesta a un conflicto personal.....	30'00
-Algo incomprensible en su totalidad (sólo en parte se entiende).....	26'67
-La expresión de la realidad.....	26'67
-Un producto lógico.....	26'67
-Un producto de mercado.....	20'00
-Una visualización de contenidos.....	20'00
-Un producto inconsciente.....	20'00
-La respuesta a unas expectativas sociales.....	16'67
-Una fuga de la realidad.....	16'67
-Una subversión de la realidad.....	16'67
-No lo sé.....	13'33
-Un simple juego de formas.....	10'00
-Una respuesta a los problemas del mundo.....	10'00

### 3.32. CUESTIONARIO "B"

Se ideó para aplicarlo exclusivamente al grupo control, con la finalidad de obtener certidumbre de que los sujetos no eran artistas pintores y, para una mayor validez, de que no había indicios de creatividad en otros sectores.

Tampoco este cuestionario se ha estandarizado, pensando que parece más sencillo descubrir quien no es artista -

pintor y quien no es creativo, que quien lo es.

Nos sirvió de base un cuestionario cuyo origen exacto ignoramos (3). Sobre él construimos como una entrevista -- cuantificable el cuestionario "B", tal como aparece en el Apéndice II.

El cuestionario pregunta por productos (en diversos sectores) y reconocimientos. Pudimos dividir los contenidos del cuestionario en cinco sectores:

A = productos y reconocimientos en arte en general.

B = productos y reconocimientos en literatura.

CT = productos y reconocimientos en actividades científico-técnicas.

O = productos y reconocimientos en organización de empresas.

AG = autojuicio sobre la propia creatividad.

Para cada sector objetivo (A,E,CT,O) Dispusimos 4 -- items sobre hechos, 2 sobre asociación con creativos y 2 -- sobre aceptación como creativos. Para el sector AG dispusimos 8 items. Cada uno de los items tenía 5 niveles de respuesta, puntuables de 1 a 5 puntos, con lo que la puntuación total por sector era mínima de 8 y máxima de 40. Eliminamos a los sujetos cuya puntuación fuera superior a 16 puntos en cualquier sector objetivo. En el sector AG admitimos puntuaciones más altas (hasta 28), pues comparando -- con los otros sectores era manifiesto que había funcionado fuertemente la discapacidad social. La forma concreta de -- puntuar el cuestionario está al final del mismo en el Apéndice II.

Como primera parte del cuestionario introdujimos unas cuestiones similares al Apartado 1 del Cuestionario "A", -- que nos sirvieran para poder comparar el emparejamiento de los dos grupos, y otra específica.

Los resultados porcentuales son los siguientes;

-Educación familiar recibida:	<u>%</u>
-autoritaria.....	40'00
-conformista.....	40'00
-liberadora.....	13'33
-democrática.....	13'33
-Costumbres familiares (de sus padres):	
-rígidas.....	60'00
-liberales.....	40'00
-Educación para el éxito:	
-normal.....	70'00
-inexistente.....	13'33
-exigente.....	13'33
-presión muy fuerte.....	0'00
-¿En qué mundo se desarrolla V. mejor?	
-En el de la ciencia.....	30'00
-En el del comercio.....	23'33
-En el de la industria.....	13'33
-En el del arte.....	10'00
-En el de los negocios.....	6'67
-Otros (hubo 7 respuestas de 7 sujetos (1 sujeto equivale porcentualmente a 3'33 %): canción, información, no lo sé, mi profesión, socio-político, técnica, la enseñanza).	

Si comparamos los ítems comunes a las dos muestras, - podemos apreciar estimativamente que los porcentajes de -- respuesta son muy similares: de forma que el ambiente familiar ha sido muy similarmente autoritario o liberal, y la educación para el éxito ha sido calificada casi exactamente igual.

En el ítem específico (¿en qué mundo se desarrolla V. mejor?) hay dos tipos de respuesta que posiblemente necesiten un comentario o aclaración. Un 30% eligen el campo de la ciencia: en su mayoría son profesores de ciencias (de - bachillerato). Un 10% (son tres individuos) dicen que se -

desarrollan mejor en el mundo del arte: sin embargo en sus cuestionarios no aparece nada más que gusto por la música (oír), y sus índices de "creatividad" no rebasan los previstos en el cuestionario.

Creemos, pues, que el emparejamiento de las muestras es también estimativamente válido a partir del ambiente y educación familiar que han sido bastante semejantes.

### 3.33. El diferencial semántico de Osgood

Ha sido el método básico de medida utilizado en la investigación. Su elección se basó en primer lugar en razones que podríamos llamar externas: en general parece que los artistas suelen manifestar un cierto rechazo hacia las pruebas tradicionales de personalidad, sobre todo hacia los cuestionarios. Pensamos que quizá el Diferencial Semántico sería mejor aceptado. Hubo otras razones más directas: una de ellas es tal vez excesivamente hipotética, aunque muy sugerente. Me refiero a la idea de GRANGER (1979) de que hay una clara relación empírica entre el Diferencial Semántico, con sus universales transculturales de significado afectivo, y la teoría de GOMBRICH (1971) sobre la expresión artística la cual, aunque dependiendo fuertemente de convenciones, descansaría sobre una base natural definida como cierta disposición innata para componer ciertas sensaciones con ciertos tonos de sentimientos. Esto supondría un cierto paralelismo entre los mecanismos del Diferencial Semántico y los mecanismos expresivos del artista que sólo podría ser beneficioso para nuestro trabajo. Pero más allá de esta hipotética razón hay otra claramente definible: el Diferencial Semántico se adapta totalmente a los objetivos de nuestra investigación, como vamos a ver.

#### 3.33.1 Posibilidades teóricas del Diferencial Semántico

Por supuesto, no se trata de hacer una presentación exhaustiva del Diferencial, sino simplemente de subrayar -

aquellos aspectos que van a afectar más a nuestro trabajo. Nos vamos a basar en una bibliografía básica (4) que pensamos es suficiente para nuestro intento.

-Validez del Diferencial Semántico para nuestra investigación.

No cabe duda de que se trata de un instrumento de medida apropiado a nuestros objetivos. Osgood le dió a conocer como un instrumento para la medida del significado: pero no el significado denotativo, sino el connotativo. Lo que trata de descubrir y medir no es el significado de un concepto, o un estímulo, sino el significado de los juicios del sujeto sobre el concepto. No es en realidad "una medida del significado", sino una "medida de los juicios sobre el significado de los conceptos elegidos", una manera de descubrir lo que el sujeto experimenta acerca de las cosas: por lo cual éste deberá evaluar lo que siente. Visto así, es un procedimiento general para determinar y describir las respuestas afectivas en función de unas dimensiones factoriales. Estas son en principio, o pueden ser, numerosas, aunque las que ocupan la mayor parte de la variación son las dimensiones EPA (evaluación, potencia y actividad).

Como demuestra HEISE, D.R. (1970) la mayoría de estudios confirman que con el Diferencial Semántico se miden actitudes, entendidas, tal como decía OSGOOD, CH.E. (1957), no sólo como tendencias de acercamiento o evitación, sino como predisposiciones a reaccionar. Es precisamente esto lo que nosotros queremos descubrir y medir respecto a los estímulos que pueden provocar el constructo de autonomía afectiva.

El método, con todo, diríamos que es todavía insuficiente, y puede resultar rudo. Con el fin de que las dimensiones estudiadas tengan pesos altos factoriales y sean independientes entre sí y puedan por tanto ser estadísticamente comparadas sin engaño, sólo podremos utilizar una --

parte de la varianza total: en nuestro caso, como veremos luego, será el 66'45% de la varianza total (53'76 % en el factor E, 7'45 % en el factor P y 5'24 % en el factor A).- Este quiere decir que dejamos sin explicación el 33'55 % - de la varianza total, en el que se distribuyen otros factores (estabilidad, tensión, novedad... ) que aún están poco definidos y que difícilmente podríamos manejar. Las dimensiones EPA, sin embargo son a pesar de todo suficientes para dibujarnos la estructuración básica de las respuestas, aunque habremos de ser conscientes de que quedan zonas sin explicar: esa estructuración básica es suficiente para obtener la clarificación que buscamos con nuestra investigación.

Para medir las actitudes o disposiciones utilizamos - las tres dimensiones EPA, aunque Osgood pensaba medirlas - sólo con el factor E: por eso definía las actitudes diciendo que eran una dimensión principal del significado. Pero como afirma Heise, esta postura es errónea: puede haber, - indudablemente, alguna actitud cuya única dimensión sea E, pero en general se trata del conjunto de dimensiones EPA.

#### -Construcción del instrumento

Como es sabido, no existe (o no debe existir) un modelo único de Diferencial Semántico, con unas escalas fijas. Estas deben ser elegidas según criterios de mayor peso factorial, independencia, y congruencia con el tipo de conceptos que han de servir de estímulos.

Un criterio que a veces no aparece claro en algunas - investigaciones es el de el número de escalas de cada dimensión que se han de utilizar. No tiene sentido la práctica frecuente de utilizar mayor número de escalas de E, que de P y A. Más bien debería ser, en todo caso, al revés, -- pues las escalas de E tienen mayor peso factorial y son -- más confiables. En realidad se gana la mayor precisión con cuatro escalas de cada dimensión: se ha comprobado que -- ocho escalas apenas si agregan alguna mayor estabilidad. -

Hay que procurar simplemente que la elección de escalas - EPA se haga seleccionando las de cargas factoriales elevadas para obtener medidas al máximo independientes.

Para evitar estereotipias de respuesta en la aplicación es importante construir el test ordenando al azar las escalas y orientando también al azar la dirección de los polos. Así mismo, parece que cuando se trata de asuntos importantes, el test es sensible a los efectos de la discapacidad social, por lo que habrá que cuidar las condiciones generales (sobre todo el anonimato) que pueden impedir su influencia.

#### -Las puntuaciones

Los tipos principales de puntuaciones que pueden obtenerse del Diferencial Semántico, y que vamos a utilizar, son las siguientes:

-Puntuaciones de factor: corresponden a cada dimensión simple: se obtienen promediando las escalas respectivas. Son más confiables que las estimaciones aisladas.

-Puntuaciones compuestas EPA: son un perfil o combinación de las tres puntuaciones de factor, Enriquecen la descripción de una reacción afectiva.

-Puntuaciones de polarización (P): miden la distancia entre el origen y el concepto particular ponderado. Son una medida de la emocionalidad del concepto. Se obtienen por la fórmula

$$P = \sqrt{E^2 + P^2 + A^2}.$$

-Puntuaciones de distancia (D): miden la distancia entre dos conjuntos de medidas del Diferencial Semántico cuando ambos se representan como puntos en el espacio tridimensional semántico. Es una medida sumaria de la diferencia de la diferencia total de reacciones afectivas. Su fórmula es

$$D = \sqrt{(E_1 - E_2)^2 + (P_1 - P_2)^2 + (A_1 - A_2)^2}$$

Las puntuaciones D deben emplearse cautelosamente, -- pues pueden ocultar el carácter de las diferencias. Por -- ejemplo, una D grande puede surgir o de una diferencia --- grande en una dimensión o de pequeñas diferencias en las -- tres dimensiones. Si sólo usáramos las puntuaciones D, y -- no tuviéramos otras fuentes de información, no podríamos -- definir cuál es la razón del tamaño de D.

-Puntuaciones medias de grupo: Tienden a ser muy estables y confiables en los grupos donde  $N = 30$

#### -Tratamientos estadísticos

Las diferencias de significado que se esperan entre -- las dimensiones de la personalidad, se revelarían princi-- palmente en las comparaciones, esto es, en las pruebas de significación de diferencias entre individuos y entre grupos.

Si se tratan las dimensiones separadamente se obtie-- nen resultados muy detallados. Como desde hace tiempo han existido procedimientos estadísticos suficientemente com-- probados para analizar la significación de diferencias, y el trato por separado de las dimensiones no provoca proble-- mas de ninguna clase, este ha sido el procedimiento preferi-- do en estudios del Diferencial Semántico. Sin embargo, de-- ben agruparse otros tipos de análisis de perfiles que com-- pleten esta visión que puede ser elementalista y parcial.

También pueden, y deben, tratarse las dimensiones con-- juntamente, bien con vectores de medias EPA, o puntuacio-- nes de D o Polarización, en cuyo caso pueden ser necesaria-- s procedimientos multivariados de análisis de significa-- ción de diferencias.

#### -Interpretación

Para la interpretación hay dos aspectos específicos -- que tener en cuenta. Uno es el de los estilos de respuesta, que ha sido ampliamente estudiado por Osgood (edición en -- español, p. 226-251): no tenerlos en cuenta no sólo hace --



perder información, sino que puede desvirtuar la que se obtenga. Otro aspecto de interés que hay que tener en cuenta es el hecho a primera vista llamativo de que las diferencias entre los grupos en las dimensiones EPA, aunque estadísticamente significativas, no se acercan a los valores máximos posibles: con frecuencia bordean la frontera de la no significación. Esto se debe a que son diferencias entre medias de grupo originadas a su vez en medias de escalas de cada individuo: lo que supone, no sólo pérdida de información, sino pérdida de polarización: al achatare las puntuaciones tras dos pasos de promediación necesariamente -- las diferencias aparecen menos distantes.

### 3.33.2. Construcción del Diferencial Semántico para nuestro trabajo.

Las instrucciones (ver Apéndice III) de aplicación -- han sido construidas sobre las de Osgood.

#### -Los estímulos o conceptos

Tal como estudiamos en el capítulo segundo, los estímulos o conceptos que vamos a utilizar, suponemos que en los significados que van a provocar pueden ofrecernos la estructura del constructo de autonomía afectiva si existe, o no ofrecer ninguna estructura significativa. Como decíamos son conceptos tomados principalmente en cuanto a autonomía de Sears, Gewritz, Hartup, Crutchfield, Barron y Erikson. Y en cuanto a términos generales de evolución de personalidad de Osgood.

Aunque el orden de presentación no parece influir en el resultado, hemos tratado de separar entre sí los estímulos con significados similares o de muy posible interacción. En total son 39 estímulos o conceptos ordenados de la siguiente manera.

-Estímulo ejemplo (para enseñar el modo de respuesta).

Ciclón

**-Estímulos iniciales**

No son analizables, ni entrarán en el estudio. Se incluyen según la experiencia de que generalmente los sujetos comienzan a partir del tercer concepto a contestar con mayor rapidez y espontaneidad que se estabiliza a lo largo del test. Utilizamos dos grupos distintos para cada muestra.

**Para la muestra "A"**

Velázquez

Picasso.

**Para la muestra "B"**

Luz

Noche.

**-Estímulos analizables**

- 1.- El orden
- 2.- Mis maestros
- 3.- La Nostalgia
- 4.- Comprometerse con algo
- 5.- Arte
- 6.- Ser uno de tantos
- 7.- Ser envidiado
- 8.- Fiarse de los otros
- 9.- Mi madre
- 10.- Ser considerado ridículo
- 11.- Confiar en el padre
- 12.- La agresividad contra mí
- 13.- Amar
- 14.- Sentirse seguro
- 15.- Mi suerte
- 16.- Ser protegido y cuidado
- 17.- Exponerse al peligro
- 18.- Ser preferido
- 19.- Servirse de los demás
- 20.- El poder
- 21.- Ser amado

- 22.- Ser conocido como uno es
- 23.- Ser elogiado y admirado
- 24.- Confiar en la madre
- 25.- El Yo que me gustaría ser
- 26.- Ser visto por los demás
- 27.- Ser rechazado
- 28.- Mi padre
- 29.- Bastarse a sí mismo
- 30.- Yo
- 31.- Ser agresivo
- 32.- Ser aceptado
- 33.- Alejarse de la madre
- 34.- Estar solo.

#### -Las escalas

Intentamos buscar y utilizar escalas factorizadas en España, pero no nos fué posible. No pensamos que sea correcto utilizar las escalas inglesas traducidas al español, como hemos visto en algunos trabajos, sobre todo si buscamos precisión en los resultados. Como tampoco por problemas de tiempo nos era posible hacer nosotros mismos la factorización recurrimos a la factorización mexicana realizada -- por DIAZ-GUERRERO, R. (1975) en Illinois con el equipo de Osgood. Lógicamente había unos problemas de equivalencia -- de lenguaje entre los modismos mexicanos y los de España. Para resolver estos problemas recurrí a dos autoridades básicas, CASARES, J. (1959) con su Diccionario ideológico de la lengua española, y a KANY, CH. E. (1960) con su Semántica Hispanoamericana; y sobre todo a la ayuda del Dr. Francisco Ramón Trives, Catedrático de Lengua española de la -- Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia. Con estas guías seleccionamos aquellas escalas que eran -- plenamente equivalentes en significado en México y en España. De estas elegimos cuatro escalas que en cada dimensión EPA tuvieran significados diferentes y el mayor peso factorial, obteniendo las 12 escalas siguientes:

Dimensión de Evaluación

	<u>PONDERACION</u>
- Bueno - Malo	0'955137
- Soportable - Insoportable	0'941803
- Agradable - Desagradable	0'934946
- Alegre - Triste	0'921063

Dimensión de Potencia

- Gigante - Enano	0'803912
- Mayor - Menor	0'780747
- Fuerte - Débil	0'660050
- Largo - Corto	0'613755

Dimensión de actividad

- Activo - Pasivo	0'719743
- Rápido - Lento	0'549361
- Joven - Viejo	0'456944
- Caliente - Frío	0'377481

Posiblemente no se trata de las escalas ideales, pero estimamos que son suficientemente válidas para conseguir - nuestros objetivos. Para la construcción concreta del test, determinamos por azar el orden de las escalas así como la dirección de los polos de cada una de ellas. Elegimos puntuaciones de 1 a 7 por ser más fáciles de manejar, siendo 1 la puntuación más baja y 7 la más alta. La distribución quedó así:

<u>Escalas</u>	<u>Factor</u>	<u>Dirección de los polos</u>
Insoportable - Soportable	E	1 - 7
Bueno - Malo	E	7 - 1
Corto - Largo	P	1 - 7
Desagradable - Agradable	E	1 - 7
Lento - Rápido	A	1 - 7
Mayor - Menor	P	7 - 1
Activo - Pasivo	A	7 - 1
Triste - Alegre	E	1 - 7
Débil - Fuerte	P	1 - 7
Enano - Gigante	P	1 - 7
Frío - Caliente	A	1 - 7
Joven - Viejo	A	7 - 1

Biblioteca Univers  
 de  
 Pachuca

Se imprimieron las escalas de forma que se pudiera -- contestar a ellas gráficamente y que pudiera situarse el -- concepto a la cabecera de las escalas.

### 3.34. Análisis de puntuaciones y perfiles y tratamientos estadísticos.

Debemos ahora concretar operativamente y por pasos el proceso de análisis de datos con el que encontrar respuesta a nuestra hipótesis. Nuestra intención es contemplar -- los datos desde diversos ángulos de análisis. La diversidad de tratamientos la consideramos en cierto modo exigida no sólo por cada uno de los interrogantes que nos hacemos, sino porque lo exige así también la misma complejidad del grupo de estímulos que tratamos de analizar. La información que así obtengamos esperamos que sea lo suficientemente explícita y rica para permitirnos sacar conclusiones de interés.

#### 3.34.1. Análisis del significado de las respuestas de ambas muestras ante el grupo de conceptos-estímulo.

En este sector analizaremos las puntuaciones medias -- del factor de cada muestra.

##### -Primer paso

Nos hacemos la siguiente pregunta: ¿son distintos los perfiles de respuesta de ambas muestras a cada uno de los conceptos-estímulo?

Método de análisis. Lo que tratamos de analizar es la diferencia de significación entre los vectores de medias -- EPA de ambas muestras ante cada concepto, lo que supone la realización de 34 análisis multivariados. Elegimos como método de análisis el estadístico  $T^2$  de Hotelling, tal como es expuesto por MORRISON, D.F. (1976). En la aplicación -- del estadístico a los diseños de dos muestras

$$F = \frac{N_1 + N_2 - p - 1}{(N_1 + N_2 - 2) p} T^2$$

donde  $p$  representa al número de factores,  $N_1 + N_2 - p - 1$  los grados de libertad y

$$T^2 = \frac{N_1 N_2}{N_1 + N_2} (\bar{\mathbf{x}}_1 - \bar{\mathbf{x}}_2)' \mathbf{S}^{-1} (\bar{\mathbf{x}}_1 - \bar{\mathbf{x}}_2)$$

donde  $\bar{\mathbf{x}}_1 - \bar{\mathbf{x}}_2 \dots$  son diferencias de vectores de medias y donde  $\mathbf{S}$  es la matriz de varianza-covarianza.

Se acepta la hipótesis nula si

$$T^2 \leq \frac{(N_1 + N_2 - 2) p}{N_1 + N_2 - p - 1} F_{\alpha; p, N_1 + N_2 - p - 1}$$

#### -Segundo paso

Sean o no diferentes los perfiles de respuesta de ambas muestras a cada uno de los conceptos-estímulo, según nos hemos planteado en el paso anterior, nos hacemos ahora una nueva pregunta: ¿son diferentes las respuestas de ambas muestras a cada concepto en cuanto a cada una de las dimensiones de E, o de P, o de A?

Método de análisis. Utilizaremos para los 102 análisis necesarios la  $t$  de Student de significación de diferencias para grupos emparejados, analizando la significación de diferencias entre las puntuaciones de factor de E, de P y de A.

#### 3.34.2. Análisis de la emocionalidad de las respuestas al grupo de conceptos-estímulo.

En este sector analizaremos las puntuaciones medias de polarización.

**-Primer paso**

La pregunta que debemos responder es ésta: ¿hay diferencia significativa entre ambas muestras en cuanto a la emocionalidad de la respuesta al conjunto de conceptos-estímulo?

**Método de análisis.** Utilizaremos de nuevo un análisis univariado  $t$  de Student para grupos emparejados de significación de diferencias de las puntuaciones medias de polarización de las respuestas de ambas muestras ante el conjunto de conceptos-estímulo.

**-Segundo paso**

Sean o no diferentes las respuestas emocionales globales de ambas muestras al conjunto de conceptos-estímulo, ¿hay diferencia significativa entre ambas muestras en la emocionalidad de la respuesta a cada uno de los conceptos-estímulo?

**Método de análisis.** Utilizaremos  $34 t$  de Student para analizar la significación de diferencias de las puntuaciones de polarización de las respuestas de ambas muestras -- ante cada concepto-estímulo.

### **3.34.3. Análisis del significado y estructuración de los conceptos-estímulo en cada una de las muestras.**

En este sector analizaremos las puntuaciones  $D$  tanto intramuestra como intermuestras.

**-Primer paso**

La pregunta inicial es: ¿cuáles son, si los hay, los conceptos más y menos diferentes en significación para ambas muestras?

**Método de análisis.** Por inspección de las puntuaciones  $D_{AB}$  (intermuestras).

**-Segundo paso**

Nos preguntamos ahora: ¿cómo se estructuran según su significación los conceptos-estímulo en la muestra de ar--

tistas pintores?

Método de análisis. Necesitamos una medida de agrupación. Utilizaremos el "cluster analysis" de las puntuaciones  $D_{ij}$  (intramuestra), ideado por HOFFMAN, J.E. (1967). El método intenta obviar la dificultad ofrecida por los estilos de respuesta, que hace que los valores  $D$  no sean directamente comparables, y no se puede decidir qué  $D$  determinan los grupos. Para ello se transforman las matrices  $D$ , normalizándolas con

$$D_n = \frac{D_q}{\sqrt{\sum_{q=1}^n D_q^2}}$$

con lo que tendremos que

$$\sum_{q=1}^n (D_{nq})^2 = 1.00.$$

Se elige luego la distancia crítica bajo la que estarían las distancias cortas. Para ello se elige el límite superior de un intervalo por debajo de la media.

#### -Tercer paso

Nos hacemos respecto a la muestra B la misma pregunta que nos hicimos respecto a la muestra A: ¿cómo se estructuran según su significación los conceptos-estímulo en el grupo control?

Método de análisis. También el "cluster analysis" (de Hoffmann) de las puntuaciones  $D_{ij}$  (intramuestra) de la muestra B.

#### -Cuarto paso

Comparación por inspección de la estructuración de los conceptos-estímulo por su significación para ambas muestras.



NOTAS AL CAPITULO 3

(1) Quiero dar cordialmente las gracias a los seis expertos que tan eficazmente colaboraron con este trabajo. Son el Dr. Antonio Díaz Bautista, Profesor de Derecho Romano - en la Universidad de Murcia, pintor y comentarista de arte como él gusta definirse más que como crítico; D. Manuel -- Fernández-Delgado y Cerdá, Profesor de la escuela de Artes y Oficios, director de la Galería de Arte CHYS; D<sup>a</sup>. Nieves Fernández Ventura, Directora de la Galería de Arte YERBA, y miembro del equipo organizador de ARCO 82; el Dr. Juan -- Moreno Sánchez, Profesor Agregado de Historia del Arte de la Universidad de Murcia; el Dr. Francisco J. de la Plaza Santiago, Catedrático de Historia del Arte de la misma Universidad, y D. Juan Vicente Dávila, Abogado, fundador y -- director técnico de la Galería de Arte ZEN de Molina de Segura, y afinado coleccionista de arte.

(2) Naturalmente quiero agradecer a los pintores de la región murciana su colaboración inestimable y desinteresada. Por orden alfabético sus nombres son los siguientes: Severo Almansa P. del Riquelme, Ramón Alonso Luzzi, Manuel Avellaneda Gómez, Manuel Barnuevo Fernández Reyes, Jose Luis Cacho López, Francisco Cánovas Sala, Alejandro Franco Jiménez, José Luis Galindo Iniesta, Francisco García Silva, Ignacio García García, Ramón García García (Garza), Carlos -- Gómez Cano, Angel Hernansaiz de Dios, Esteban Linares Ros, Luis Manuel Pastor, Antonio Martínez Mengual, Antonio Medina Bardón, José Antonio Molina Sánchez, Manuel Muñoz Barba rán, José María Parraga Luna, Aurelio Pérez Martínez, Angel Pina Nortes, Rafael Rosillo Moreno, Vicente Ruiz Martínez, Asensio Saiz García, Marcos Salvador Romera Navarro, Fulgencio Saura Mira, Fulgencio Saura Pacheco, Francisco -- Serna Serna, Pedro Serna Verdú, Carmelo Trenado Tolmo.

(3) El cuestionario estaba entre nuestros papeles de estudiante. Nos parece recordar que nos lo había proporcionado el Dr. J. Mesa, quien lo había traducido o adaptado. El -- cuestionario se adapta aparentemente a las normas del cuestionario del que hablan REES, M.E. y GOLDMAN, M. (1961) y que no conocemos directamente.

(4) La bibliografía básica es la siguiente: Osgood, Ch.E., Suci, G.J., Tanrenbaum, P.H. (1957); Carroll, J.B. (1959); Mitsos, S.B. (1961); Brinton, J.E. (1961); Jakobovits, L.A. (1966); Hofman, J.E. (1967); Heise, D.R. (1969, 1970); -- Osgood, Ch.E. (1971); Kerlinger, F.N. (1973); Díaz-Guerrero, R., y Salas, M. (1975).

## 4

PUNTUACIONES,  
TRATAMIENTOS  
ESTADISTICOS  
Y DISCUSION  
DE RESULTADOS

Hubiéramos querido, y lo intentamos, hacer una aplicación colectiva de las pruebas a cada una de las muestras por separado. Pero no fué posible. En la muestra de pintores aplicamos las pruebas primero a dieciocho sujetos, después a seis, y el resto en aplicación individual. En la muestra control la aplicación fué siempre en pequeños grupos de tres o cuatro individuos.

4.1. Análisis del significado de las respuestas de ambas muestras ante el grupo de conceptos-estímulo

Este análisis vamos a hacerlo en dos pasos. En el primero vamos a analizar el perfil compuesto de puntuaciones EPA: en el segundo compararemos cada una de las puntuaciones de factor con su pareja.

Primer paso: Análisis de diferencias entre perfiles EPA

En este primer momento vamos a analizar si existen diferencias significativas entre los perfiles compuestos de puntuaciones EPA para cada concepto en ambas muestras. Un perfil de puntuaciones EPA define tridimensionalmente un lugar en el espacio semántico. Queremos averiguar si ese punto en el espacio semántico es el mismo, o no hay diferencia significativa en su situación, deberemos concluir que no hay diferencia entre las dos muestras en cuanto al significado que para cada una de ellas tienen cada uno de los conceptos-estímulo hipotéticamente conectados al constructo de autonomía afectiva, o al contrario, si efectivamente hay diferencia.

Como expusimos en el planteamiento del diseño partimos de las puntuaciones factoriales de ambas muestras ante cada concepto (ver Apéndice IV, Cuadros IV-1 a IV-34). Vamos a analizar las puntuaciones de grupo (puntuaciones medias de los sujetos de cada muestra ante cada concepto-estímulo) tal como aparecen en el cuadro nº 2, pág. 169. Las puntuaciones medias parecen suficientemente consistentes, aunque se aprecia cierta dispersión en algunas según el cuadro siguiente de medias de las desviaciones típicas:

	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
MUESTRA "A"	1'38	1'32	1'30
MUESTRA "B"	1'18	0'95	0'92

Son más similares entre sí las respuestas de los sujetos de la muestra control. Hay mayor dispersión entre los sujetos de la muestra A.

Hemos querido comprobar qué conceptos son los que provocan una mayor divergencia en las respuestas de ambas muestras, y hemos encontrado que provocan respuestas con una desviación típica media igual o superior a 1'50 los siguientes conceptos.

Para la muestra A, en Evaluación los conceptos el or-

Cuadro nº 2

## MEDIAS Y DESVIACIONES TÍPICAS DE LAS PUNTUACIONES FACTORIALES

C	MUESTRA "A"						MUESTRA "B"					
	E		P		A		E		P		A	
	$\bar{X}$	Sx	$\bar{X}$	Sx	$\bar{X}$	Sx	$\bar{X}$	Sx	$\bar{X}$	Sx	$\bar{X}$	Sx
1	4'85	1'50	4'64	1'11	4'04	1'38	5'88	1'01	4'82	0'83	4'40	1'04
2	4'69	1'46	4'17	1'20	4'13	1'31	5'28	1'14	4'47	1'12	4'37	1'06
3	4'29	1'41	3'88	1'16	3'64	1'12	3'49	1'56	4'39	0'98	3'44	1'09
4	4'96	1'42	4'90	1'11	5'07	1'23	5'05	0'97	4'76	0'82	4'68	1'02
5	6'29	0'93	6'24	0'84	5'99	1'06	6'25	1'01	5'13	0'96	4'44	0'77
6	3'17	1'71	3'14	1'24	2'96	1'26	3'77	1'40	3'65	0'80	3'38	1'07
7	3'20	1'72	3'83	1'61	3'57	1'37	3'41	1'63	4'16	0'85	3'82	1'05
8	5'30	1'35	4'59	1'20	4'84	1'18	5'22	1'17	4'50	0'95	4'68	0'86
9	5'54	1'30	5'19	1'31	4'56	1'34	6'21	0'89	5'02	1'02	4'83	0'92
10	2'43	1'20	3'28	1'17	3'27	1'09	1'85	1'14	3'80	0'73	3'44	0'76
11	5'84	1'37	5'22	1'26	4'84	1'33	6'21	0'82	4'97	1'02	4'58	0'87
12	2'57	1'29	3'30	1'29	3'57	1'12	1'94	0'94	4'24	1'03	3'98	0'58
13	6'53	0'59	5'83	1'08	5'76	1'15	6'69	0'47	5'54	0'86	5'30	0'91
14	6'18	0'86	5'66	1'08	5'32	1'32	6'45	0'66	5'37	0'82	4'89	0'96
15	5'41	1'43	5'02	1'38	4'74	1'40	5'01	1'46	4'57	0'87	4'27	0'77
16	4'68	1'85	4'07	1'62	4'22	1'35	4'40	1'51	3'93	0'94	3'83	0'86
17	4'53	1'72	4'69	1'38	4'93	1'45	3'49	1'71	4'63	0'83	4'51	0'89
18	4'89	1'67	4'42	1'46	4'47	1'38	4'99	1'10	4'17	1'01	4'11	0'78
19	3'31	1'75	3'22	1'40	3'35	1'47	3'50	1'68	3'71	1'17	3'81	1'00
20	2'97	1'45	3'53	1'70	3'19	1'40	3'78	1'44	4'55	1'03	4'12	1'14
21	6'52	0'72	5'75	1'11	5'62	1'10	6'40	0'87	5'17	1'18	4'94	1'10
22	5'69	1'34	5'09	1'53	5'04	1'30	5'77	0'99	4'72	0'94	4'47	0'67
23	5'14	1'47	4'49	1'41	4'55	1'29	5'00	1'44	4'52	1'10	4'32	0'97
24	5'77	1'11	4'96	1'35	4'89	1'25	6'19	0'96	4'99	0'96	4'45	0'87
25	5'81	1'24	5'42	1'41	5'62	1'21	5'77	1'50	5'15	1'10	5'30	1'01
26	4'98	1'28	4'70	1'19	4'90	1'18	4'60	1'29	4'38	0'79	4'10	0'95
27	2'59	1'48	3'47	1'36	3'55	1'23	1'89	1'06	3'92	1'05	3'47	0'94
28	5'62	1'29	4'87	1'45	4'51	1'46	5'81	1'00	4'66	1'06	4'67	0'92
29	5'28	1'54	5'13	1'52	5'02	1'41	5'83	1'04	5'12	0'90	4'97	0'79
30	5'16	1'11	4'72	1'23	5'19	1'10	4'91	0'77	4'25	0'59	4'68	0'72
31	2'92	1'64	3'35	1'51	3'19	1'79	2'48	1'16	3'92	1'16	4'35	1'14
32	5'79	1'27	5'07	1'28	4'94	1'23	6'13	0'93	4'86	0'93	4'72	0'89
33	3'27	1'51	3'60	1'34	3'45	1'18	3'16	1'57	4'52	0'93	3'82	0'75
34	3'60	1'94	3'79	1'75	3'82	1'59	3'01	1'72	4'19	0'82	3'27	1'02

Cuadro n° 3

SIGNIFICACION DE DIFERENCIAS ENTRE LOS VECTORES DE MEDIAS  
EPA DE AMBAS MUESTRAS PARA CADA UNO DE LOS CONCEPTOS  
(análisis multivariado " $T^2$ " de Hotelling)

Concepto	$T^2$	$F = 0'32183 T^2$
1	0'451	0'145
2	0'130	0'042
3	0'508	0'163
4	0'159	0'051
5	1'860	0'599
6	0'035	0'011
7	0'008	0'003
8	0'014	0'005
9	0'408	0'131
10	0'662	0'213
11	0'428	0'138
12	0'749	0'241
13	0'437	0'141
14	0'142	0'046
15	0'018	0'006
16	0'076	0'024
17	0'472	0'152
18	0'289	0'093
19	0'066	0'021
20	0'057	0'018
21	0'324	0'104
22	0'489	0'157
23	0'118	0'038
24	0'553	0'178
25	0'087	0'028
26	0'486	0'156
27	0'622	0'200
28	0'181	0'058
29	0'323	0'104
30	0'128	0'041
31	0'673	0'221
32	0'337	0'108
33	0'416	0'134
34	0'774	0'250

den, ser uno de tantos, ser envidiado, ser protegido y cuidado, exponerse al peligro, ser preferido, servirse de los demás, ser agresivo y estar solo; en Potencia, ser envidiado, el poder, ser conocido como uno es, ser agresivo y estar solo; en Actividad, ser agresivo.

Para la muestra B, en Evaluación, la nostalgia, ser envidiado, ser protegido y cuidado, exponerse al peligro, servirse de los demás, el yo que me gustaría ser, alejarse de la madre, estar solo. En Potencia y Actividad ningún concepto ha provocado esta dispersión de respuesta.

Tal como expusimos en el capítulo anterior, utilizamos para los 34 análisis de significación de diferencias el método de la  $T^2$  de Hotelling. Los cálculos se hicieron con el ordenador SERIES 1 - MODELO 4955 IBM, del Centro de Proceso de Datos de la Universidad de Murcia. Los resultados pueden verse en el cuadro nº 3, pag. .

Para que las diferencias fueran significativas F con 3 y 56 grados de libertad debería ser igual o mayor a 4'13 a nivel de significación de 1%; a 2'76 a un nivel de 5%; a 2'18 a un nivel de 10%; a 1'41 a un nivel de 25%. Parece, -- pues, que no hay diferencias significativas en las respuestas de ambas muestras a cada uno de los conceptos.

Parece, sin embargo, que conviene hacer ulteriores -- tratamientos de los datos, primero por la cierta dispersión de las puntuaciones de la muestra A, y segundo por la ulterior información de detalle que podemos percibir en el estudio de los factores uno a uno.

#### Segundo paso: Análisis de diferencias entre factores

Tratamos ahora de averiguar si los conceptos-estímulo provocan alguna diferencia en las respuestas de ambas muestras a cada uno de ellos en cuanto a los diversos factores. Para ello hemos realizado 102 análisis univariados de significación de diferencias, utilizando el método de la t de Student. Los cálculos los hemos realizado con la calculadora HP 41 C. Los resultados pueden verse en el cuadro nº 4,

Cuadro nº 4

SIGNIFICACION DE DIFERENCIAS ENTRE LAS MEDIAS DE CADA UNO DE LOS FACTORES EPA DE AMBAS MUESTRAS PARA CADA UNO DE LOS CONCEPTOS (análisis univariado "t" de Student)

Niveles  $\alpha$  : + + + + = inferiores al 1 %  
 + + + = de 2'50 %  
 + + = de 5'00 %  
 + = de 10'00 %

Conceptos	Factores	$\bar{D}$	Sd	t
1	E	-1'0333	1'4895	-3'7997 + + + +
	P	-0'1750	1'4205	-0'6748
	A	-0'3557	1'5461	-1'2600
2	E	-0'5917	1'8165	-1'7845 + +
	P	-0'2917	1'4813	-1'0784
	A	-0'2333	1'6530	-0'7731
3	E	0'8000	2'0776	2'1091 + + +
	P	-0'5140	1'6584	-1'6976 +
	A	0'2000	1'4832	0'7385
4	E	-0'0917	1'5981	-0'3142
	P	0'1413	1'2693	0'6099
	A	0'3943	1'7099	1'2631
5	E	0'0417	1'2664	0'1802
	P	1'1083	1'1957	5'0771 + + + +
	A	1'5443	1'3977	6'0518 + + + +
6	E	-0'6000	2'4553	-1'3385 +
	P	-0'5083	1'5940	-1'7467 + +
	A	-0'4193	1'7990	-1'2767
7	E	-0'2110	2'3553	-0'4911
	P	-0'3250	1'7034	-1'0450
	A	-0'2417	1'5791	-0'8383
8	E	0'0833	1'8758	0'2433
	P	0'0943	1'7278	0'2990
	A	0'1500	1'6183	0'5077
9	E	-0'6667	1'4889	-2'4552 + + +
	P	0'1723	1'8883	0'4999
	A	-0'2750	1'8020	-0'8359

Cuadro n° 4 (sigue)

Conceptos	Factores	$\bar{D}$	Sd	t
10	E	0'4807	1'6884	1'5593 +
	P	-0'5167	1'2914	-2'1913 + +
	A	-0'1667	1'3169	-0'6932
11	E	-0'3723	1'3303	-1'5329 +
	P	-0'2417	1'7177	0'7706
	A	0'2583	1'4629	0'9672
12	E	0'6333	1'5547	2'2313 + + +
	P	-0'9390	1'4724	-3'4930 + + + +
	A	-0'4167	1'4449	-1'5795 +
13	E	-0'1640	0'8743	-1'0274
	P	0'2917	1'3820	1'1560
	A	0'4583	1'4886	1'6864 +
14	E	-0'2667	1'1140	-1'3111 +
	P	0'3333	1'2753	1'4316 +
	A	0'4333	1'6027	1'4809 +
15	E	0'3973	1'7360	1'2536
	P	0'4500	1'6821	1'4653 +
	A	0'4667	1'6786	1'5227 +
16	E	0'2833	2'4773	0'6265
	P	0'1417	1'9736	0'3932 +
	A	0'3833	1'6850	1'2460
17	E	0'9417	1'9834	2'6004 + + + +
	P	0'0667	1'4999	0'2434
	A	0'4250	1'7021	1'3676 +
18	E	-0'1000	2'1110	-0'2595
	P	0'2583	2'1420	0'6606
	A	0'3583	1'8096	1'0846
19	E	-0'1917	2'5803	-0'4068
	P	-0'4833	1'7967	-1'4734 +
	A	-0'4583	1'6906	-1'4849 +
20	E	-0'8083	1'8670	-2'3714 + + +
	P	-1'0167	1'9431	-2'8658 + + + +
	A	-0'9250	1'2232	-4'1418 + + + +



Cuadro nº 4 (sigue)

Conceptos	Factores	$\bar{D}$	Sd	t
21	E	0'1167	1'1117	0'5748
	P	0'5833	1'6756	1'9069 + +
	A	0'6750	1'5538	2'3793 + + +
22	E	-0'0833	1'3202	-0'3457
	P	0'3750	1'6902	1'2152
	A	0'5750	1'2901	2'4411 + + +
23	E	0'1443	2'2668	0'3487
	P	-0'0387	2'0206	-0'1048
	A	0'2250	1'7375	0'7093
24	E	-0'4250	0'4083	1'6529 +
	P	-0'0360	1'4016	-0'1407
	A	0'4417	1'3969	1'7318 + +
25	E	0'0583	2'2588	0'1415
	P	0'2750	1'9634	0'7672
	A	0'3167	1'7220	1'0072
26	E	0'3833	1'5253	1'3765 +
	P	0'3167	1'4187	1'2226
	A	0'8000	1'4701	2'9806 + + + +
27	E	0'7000	1'7780	2'1564 + + +
	P	-0'4583	1'5975	1'5714 +
	A	0'0833	1'3004	0'3510
28	E	-0'1917	1'5629	-0'6717
	P	0'2083	1'5328	0'7444
	A	-0'1667	1'7237	-0'5296
29	E	-0'5500	1'9202	-1'5689 +
	P	0'0167	1'8777	0'0486
	A	0'0417	1'6829	0'1356 +
30	E	0'2500	1'2965	1'0561
	P	0'4723	1'5733	1'6443 +
	A	0'5083	1'2705	2'1915 + + +
31	E	0'4333	1'9761	1'2011
	P	-0'5667	1'8382	1'6885
	A	-0'3583	2'0924	-0'9380

175

**Cuadro nº 4 (concluye)**

Conceptos	Factores	$\bar{D}$	Sd	t
32	E	-0'3417	1'5543	-1'2040
	P	0'2110	1'4919	0'7746
	A	0'2193	1'4502	0'8284
33	E	0'1083	2'2067	0'2689
	P	-0'9250	1'7008	-2'9788 + + + +
	A	-0'3750	1'5054	-1'3644 +
34	E	0'5917	2'3576	1'3746 +
	P	-0'4000	1'9648	-1'1151
	A	0'5500	1'9235	1'5661 +

desde la pág.172 a la 175 .

Encontramos ahora algunas diferencias que vamos a comentar.

Con un fuerte nivel de significación (del 1% al 5%) encontramos diferencias en los siguientes conceptos:

-El orden: la diferencia está en que la muestra control -- evalúa mucho más positivamente el orden que la muestra de pintores. No hay, sin embargo, diferencias significativas en cuanto a P y A: ambas muestras sienten el orden igualmente potente y activo.

-El arte: no hay diferencias significativas en cuanto a la -- evaluación del arte (puede ser un estereotipo social para la muestra control); pero sí la hay en cuanto a su potencia y actividad: el grupo de pintores lo siente muy potente y muy activo.

-La agresividad contra mí: ambos la rechazan, pero mucho -- más fuertemente la muestra control. La mayor diferencia está en P: la muestra control la siente más fuerte, y algo -- más activa que la siente la muestra A.

-Exponerse al peligro: la diferencia más fuerte a favor de la muestra A está en la evaluación: sin ser objetivamente muy alta la evaluación de exponerse al peligro, es sin embargo superior a la de la muestra B, que parecen menos inclinados al riesgo. No hay diferencia significativa en P, y sólo a un nivel bajo de significación (10%) en cuanto a -- la actividad.

-El poder: respecto a este concepto las diferencias mayores están en cuanto a P y A (nivel de significación 1%); la muestra control lo siente más "poderoso" y activo. Hay también diferencia en cuanto a la evaluación aunque de menor nivel (2'50%); ambas muestras lo rechazan, aunque es menor el rechazo de la muestra control.

-Ser visto por los demás: en cuanto a evaluación el nivel de significación en la diferencia (10%) es muy pequeño: los artistas evalúan algo mejor el concepto que los no artistas.

No hay diferencia significativa en P. Pero la hay del más alto nivel de significación en A: los artistas perciben de forma más activa este concepto. Sin embargo no es muy alta la apreciación de la actividad del concepto.

-Alejarse de la madre: no hay diferencia significativa entre las dos muestras en cuanto a evaluación. Con fuerte nivel de significación hay diferencia en P: para el grupo de pintores este gesto es sentido como débil, mientras que el grupo control tiende a sentirlo como potente. Hay muy bajo nivel de significación (10%) en cuanto a actividad: también el grupo control siente más activo el concepto.

Hay otros conceptos en que el nivel de significación es menor, pero merece la pena notarlos (niveles de significación de 2'50 a 10 %).

-Mis maestros: son mejor evaluados por la muestra control que por la muestra de pintores.

-La nostalgia: mejor evaluada por el grupo de artistas que por el grupo control (aunque con evaluación baja). El grupo control siente este concepto algo más poderosamente que el grupo de artistas.

-Mi madre: es mejor evaluada por el grupo control que por el grupo de artistas. No hay diferencia significativa en cuanto a P y A.

-Ser considerado ridículo: hay diferencia en evaluación: ambas muestras rechazan el concepto, pero mucho más la muestra control. También hay diferencia en P: ambas muestras lo sienten débil, pero el grupo control lo siente menos débil. No hay diferencia en A.

-Confiar en el padre: no hay diferencia en cuanto a P y A. A un bajo nivel de significación hay diferencia en cuanto a E: ambas muestras evalúan positivamente el concepto, aunque algo más alto lo evalúa el grupo control.

-Amar: no hay diferencia en E y en P. A un bajo nivel significativo la hay en A: el grupo experimental siente el amor algo más activamente que el grupo control.

-Sentirse seguro: a un bajo nivel significativo hay diferencia significativa en los tres factores: ambos grupos evalúan fuertemente el concepto, pero más el grupo control -- que el de artistas; ambos lo sienten potente y activo, pero más el grupo de pintores que el control.

-Mi suerte: no hay diferencia significativa en la evaluación pero los pintores parecen sentir su suerte más poderosa y activa que el grupo control.

-Ser protegido y cuidado: No hay diferencia en cuanto a E y A. Pero sí en cuanto a P: el grupo control tiende a sentir el concepto más débil que lo siente el grupo de pintores que lo percibe ligeramente potente.

-Servirse de los demás: no hay diferencia en E: ambas muestras lo rechazan. Hay diferencia en P y A: los pintores -- sienten el concepto más débil y más pasivo.

-Ser amado: no hay diferencia en E: ambas muestras evalúan el concepto muy altamente. Pero con un nivel de 2'50 % hay diferencia en P y A: los pintores sienten el concepto más potente y más activo que el grupo control.

-Ser conocido como uno es: no hay diferencia en E y en P: ambas muestras lo evalúan positivamente y lo consideran -- fuerte. Pero hay diferencia en A (n.s. 2'50 %): los pintores lo sienten más activo el concepto que el grupo control.

-Confiar en la madre: hay diferencia significativa en E: -- aunque ambas muestras evalúan positivamente el concepto, -- el grupo control evalúa más alto. No hay diferencia en P. Si la hay en A: la muestra de pintores siente el concepto más activamente que la muestra control.

-Ser rechazado: hay diferencia significativa (n.s. 2'50 %) en E: ambas muestras evalúan negativamente el concepto, pero más intensamente el grupo control. A un menor nivel hay diferencia en P: ambos sienten débil el concepto, pero más débil el grupo de pintores.

-Bastarse a sí mismo: con bajo nivel de significación hay diferencia en cuanto a E y A: la muestra control evalúa --

más positivamente el concepto que la muestra experimental mientras que ésta siente más activamente el concepto que la muestra control.

-Yo: no hay diferencia significativa en E: ambas muestras evalúan el concepto como ligeramente positivo. Con bajo -- nivel de significación, la muestra de pintores siente algo más potentemente el concepto que la muestra control. Con un alto nivel de significación (n.s. 2'50 %) lo siente también más activo.

-Estar solo: ambas muestras rechazan ligeramente el concepto, aunque algo más la muestra control (n.s. 10 %) No hay diferencia en P. Con el mismo nivel de confianza la muestra control lo siente más débil que la muestra de pintores.

Los conceptos en los que no ha aparecido diferencia significativa en ningún factor son: comprometerse con algo, ser envidiado, fiarse de los otros, ser preferido, ser -- elogiado y admirado, el yo que me gustaría ser, mi padre, ser agresivo, ser aceptado.

#### 4.2. Análisis de la emocionalidad de las respuestas al grupo de conceptos-estímulo

Este análisis se basa en las puntuaciones de polarización, que explicamos en el capítulo anterior y ofrecemos -- en el Apéndice VII. En el cuadro nº 5, en la pag. 180, podemos ver las medias de grupo con sus desviaciones típicas correspondientes.

Como era de esperar, hay una cierta equivalencia de la consistencia de estas puntuaciones respecto a la consistencia de las puntuaciones factoriales. La desviación típica media es mayor en la muestra A (  $s_A = 2.0369$  ) que en la muestra B (  $s_B = 1.3194$  ): una desviación mayor indica una diversidad emocional mayor en el grupo: a partir de este dato deberíamos afirmar que en general parece estimati-

Cuadro nº 5

## POLARIZACION, MEDIAS DE GRUPO Y DESVIACIONES TIPICAS

	MUESTRA A		MUESTRA B	
	$\bar{x}_A$	$s_A$	$\bar{x}_B$	$s_B$
1.-El orden	7'9411	1'9610	8'8687	1'1147
2.-Mis maestros	7'5897	2'0451	8'2324	1'4613
3.-La nostalgia	6'9811	1'6455	6'7863	0'7981
4.-Comprometerse con algo	8'6972	1'6700	8'3955	1'0365
5.-Arte	10'7507	1'3711	9'2688	1'2123
6.-Ser uno de tantos	5'3188	2'2241	6'3514	1'5979
7.-Ser envidiado.	6'2808	2'3735	6'7380	1'5915
8.-Fiarse de los otros	8'5623	1'9793	8'3806	1'4890
9.-Mi madre	8'9286	1'9475	9'2724	1'3626
10.-Ser considerado ridículo	5'3486	1'9148	5'6071	1'0042
11.-Confiar en el padre	9'2330	1'8873	9'1416	1'2989
12.-La agresividad contra mí	5'6493	1'6932	6'2357	0'8476
13.-Amar	10'5292	1'3203	10'2247	0'8846
14.-Sentirse seguro	9'9878	1'5642	9'7423	1'0580
15.-Mi suerte	8'8538	2'0913	8'1041	1'4128
16.-Ser protegido y cuidado	7'5922	2'5576	7'1322	1'5806
17.-Exponerse al peligro	8'3215	2'3991	7'4465	1'1186
18.-Ser preferido	8'0931	2'3448	7'7122	1'4727
19.-Servirse de los demás	5'7829	2'5051	6'4986	1'8479
20.-El poder	5'7754	2'2542	7'4989	1'4158
21.-Ser amado	10'3910	1'4289	9'6634	1'3898
22.-Ser conocido como uno es	9'2122	2'1557	8'7534	1'2368
23.-Ser elogiado y admirado	8'2551	2'2215	8'0834	1'7370
24.-Confiar en la madre	9'0914	1'9722	9'1393	1'3248
25.-El yo que me gustaría ser	9'7729	2'0383	9'4544	1'8106
26.-Ser visto por los demás	8'4856	1'9432	7'6088	1'5693
27.-Ser rechazado	5'3932	2'0893	5'6806	1'3446
28.-Mi padre	8'6869	1'9920	8'8390	1'4530
29.-Bastarse a sí mismo	8'8868	2'4118	9'2513	1'2787
30.-Yo	8'6838	1'8244	8'1652	0'9036
31.-Ser agresivo	6'0726	2'5796	6'4477	1'0599
32.-Ser aceptado	9'1901	1'9865	9'1764	1'3503
33.-Alejarse de la madre	6'1088	2'0267	6'8596	1'3605
34.-Estar solo	6'5682	2'8425	6'3198	1'4354

POLARIZACION NULA = 6'9282. POLARIZACION MAXIMA POSITIVA = 12'12  
POLARIZACION MAXIMA NEGATIVA = 1'73

vamente mayor la diversidad de polarización entre los sujetos del grupo de pintores, que en la muestra de control que aparece más unánime en sus puntuaciones.

Los conceptos en que la divergencia en intensidad de respuesta está por encima de la media en ambas muestras -- son: mi suerte, ser protegido y cuidado, ser preferido, -- servirse de los demás, el poder, ser elogiado y admirado, el yo que me gustaría ser, ser rechazado, estar solo.

Los conceptos en que la divergencia en intensidad de respuesta está por encima de la media sólo en la muestra - control son: mi madre, ser amado, confiar en la madre, ser visto por los demás, mi padre, ser aceptado, alejarse de - la madre.

Los conceptos en que la divergencia en intensidad de respuesta está por encima de la media sólo en la muestra - de pintores son: mis maestros, ser uno de tantos, ser envidiado, exponerse al peligro, ser conocido como uno es, bastarse a sí mismo, ser agresivo.

En todos los demás conceptos, por lo tanto en todos - los conceptos, la desviación típica en la muestra de pintores es siempre más alta que la desviación típica media de la muestra control: lo que confirma la estimación anterior de la mayor divergencia en la muestra de pintores en cuanto a polarización, y por lo tanto en cuanto a emocionalidad.

Para poder estimar el valor de las puntuaciones de polarización conviene tener en cuenta la equivalencia entre puntuaciones factoriales y puntuaciones de polarización resultantes. Ténganse presentes las siguientes equivalencias:



Puntuaciones factoriales      Puntuaciones de polarización

7'00		12'1244	
6'01 a 6'99	10'4096	a	12'1062
5'01 a 6'00	8'6776	a	10'3926
4'01 a 5'00	6'9456	a	8'6603
4'00		6'9282	
3'00 a 3'99	5'1962	a	6'9109
2'00 a 2'99	3'4642	a	5'1789
1'01 a 1'99	1'7495	a	3'4468
1'00		1'7321	

Encontramos 12 conceptos con polarizaciones iguales o superiores a 8'6776 en ambas muestras: no debe olvidarse - que la intensa promediación que antecede a esta puntuación nos da idea de que hay muchos sujetos con alta polarización. Estos conceptos son: arte, mi madre, confiar en el padre, amar, sentirse seguro, ser amado, ser conocido como - uno es, confiar en la madre, el yo que me gustaría ser, mi padre, bastarse a sí mismo, ser aceptado. En la muestra -- control sólo encontramos además el concepto el orden. En - la muestra de pintores sólo encontramos además los conceptos: comprometerse con algo, mi suerte, yo. Estos son los conceptos que levantan una más alta emocionalidad positiva.

La polarización negativa, o de rechazo es poco intensa en ambas muestras: en ningún caso llega a 5'1962 ni por supuesto atraviesa ese límite. Los conceptos que aparecen en esa frontera del rechazo en ambas muestras son: ser uno de tantos, ser envidiado, ser considerado ridículo, la --- agresividad contra mí, servirse de los demás, ser rechazado, ser agresivo, alejarse de la madre, estar solo. La --- muestra control rechaza además el concepto de la nostalgia. La muestra experimental rechaza además el concepto: el poder.

El resto de conceptos provoca una polarización media positiva entre 6'9456 y 8'6603.

**-Primer paso: Análisis de la polarización ante el conjunto de conceptos**

En el proceso de análisis de significación de estas - puntuaciones de polarización, lo primero que nos preguntamos es si hay diferencias significativas entre ambas muestras en cuanto a la polarización media de las respuestas - al conjunto de conceptos-estímulo. Se trata por tanto de - analizar la diferencia que existe entre los 34 pares de medias de polarización tal como aparecen en el cuadro nº 5. Hemos aplisado una prueba t de Student, con el resultado de

$$\begin{aligned}\bar{D} &= -0'0449 \\ s_D &= 0'6419 \\ t &= -0'4077 \\ g.l. &= 33 (n-1) \\ t | 0,4077 | <_{0,95} t_{33}\end{aligned}$$

La diferencia entre ambas muestras en cuanto a los 34 pares de medias de polarización no es significativa. La intensidad emocional de respuesta en cuanto a tendencia de - grupo parece igual. Pero dada la pérdida de información en la obtención de los pares de medias, conviene un ulterior análisis concepto por concepto.

**-Segundo paso: Análisis de la polarización ante cada concepto**

Nos preguntamos ahora si analizando concepto por concepto, comparando las puntuaciones de polarización de cada uno de los pares de sujetos respecto a él, encontraremos - diferencias significativas. Para ello hemos realizado 34 - análisis univariados t de Student. Los resultados pueden - verse en el cuadro nº 6, pag.185 .

Aparecen once conceptos en los que hay diferencia significativa. Los dos conceptos con diferencia de nivel de - significación más alto corresponden al concepto arte (mayor

intensidad de respuesta entre los pintores) y el poder --- (mayor intensidad en el grupo control). Le sigue en nivel de significación el orden (con mayor intensidad en el grupo control). A continuación (con n.s. de 2'50 %) aparece - un concepto con mayor intensidad de respuesta en los pintores: ser visto por los demás. Cinco conceptos son distintos con un nivel del 5 % : ser amado, yo y exponerse al peligro (con polarización más intensa entre los pintores) y ser uno de tantos y mi suerte (con polarización más intensa entre los no pintores). Con un nivel de significación menor (10 %) hay diferencia en la agresividad contra mí y alejarse de la madre (con respuesta más intensa en la muestra control).

#### 4.3. Análisis del significado y estructuración de los conceptos-estímulo en cada una de las muestras

Las puntuaciones que vamos a utilizar como datos de análisis en toda esta sección son las D. Tienen una íntima conexión con el espacio tridimensional semántico: son una medida de la distancia entre puntos en el espacio semántico, originados en el entrecruzamiento de las tres dimensiones EPA. Esto nos va a permitir estudiar las D entre las dos muestras situadas hipotéticamente en el mismo espacio semántico ( $D_{AB}$ ), o las D entre los conceptos de una misma muestra ( $D_{ij}$ ): lo que nos permitirá descubrir no sólo cercanías y lejanías en la situación espacial semántica (en el significado), sino las estructuras de conceptos que surjan a partir de las D más cortas.

##### -Primer paso: Distancias intermuestras para cada concepto

La primera pregunta que nos surge es si hay diferencia de significación para cada concepto entre las dos muestras a partir de D. Y si la hay, cuáles son los conceptos más diferentes en significado y los menos diferentes.

Cuadro nº 6

SIGNIFICACION DE DIFERENCIAS DE LAS RESPUESTAS DE POLARIZACION ANTE CADA CONCEPTO ENTRE LOS PARES DE SUJETOS DE AMBAS MUESTRAS (t de Student. 29 g.l.)

Niveles : + + + + = inferiores al 1 %  
 + + + = del 2'50 %  
 + + = del 5'00 %  
 + = del 10'00 %

-CONCEPTO	$\bar{D}$	$s_D$	t	n.s.
1.-	-0'9276	1'8869	-2'6925	++++
2.-	-0'5087	2'6692	-1'0439	
3.-	0'1615	2'1882	0'4043	
4.-	0'3017	1'9077	0'8661	
5.-	1'4820	1'9084	4'2534	++++
6.-	-1'0326	3'1235	-1'8096	++
7.-	-0'4572	2'6448	-0'9469	
8.-	0'1817	2'7594	0'3606	
9.-	-0'3439	2'5826	-0'7293	
10.-	-0'2585	1'8525	-0'7644	
11.-	0'4860	3'0066	0'8526	
12.-	-0'5864	2'0704	-1'5512	+
13.-	0'3066	1'6487	1'0184	
14.-	0'2622	1'8376	0'7816	
15.-	-0'7497	2'4139	-1'7010	++
16.-	0'4600	3'2267	0'7808	
17.-	0'8111	2'4319	1'8268	++
18.-	0'2999	3'2272	0'5090	
19.-	-0'7158	3'1484	-1'2452	
20.-	-1'7238	2'3984	-3'9366	++++
21.-	0'7276	2'0711	1'9243	++
22.-	0'4768	2'0522	1'2726	
23.-	0'1717	3'0909	0'3043	
24.-	-0'0479	2'0132	-0'1304	
25.-	0'3185	3'0638	0'5694	
26.-	0'8771	2'2817	2'1054	+++
27.-	-0'2874	2'4991	-0'6298	
28.-	-0'2188	2'3964	-0'5000	
29.-	-0'3750	2'8309	-0'7255	
30.-	0'6343	2'0038	1'7338	++
31.-	-0'4084	2'9735	-0'7523	
32.-	0'0137	2'2732	0'0329	
33.-	-0'7509	2'5864	-1'5901	+
34.-	0'2484	3'0759	0'4424	

Vamos, pues, a analizar las  $D_{AB}$ , distancias entre los puntos semánticos que cada concepto ocupa en cada una de las muestras. En el cuadro nº 7, pag. 187, podemos ver la medida de estas  $D_{AB}$ . En el cuadro nº 8, pag. 188, pueden verse graficadas y ordenadas de mayor a menor. Una simple inspección nos permite darnos cuenta del tamaño de las  $D_{AB}$ . En teoría esta distancia podría llegar a ser hasta de ---- 10'3924. No es sin embargo normal que esto ocurra respecto a los mismos conceptos. Para que fuera así una muestra debería puntuar factorialmente un concepto con 1 (puntuación mínima) mientras que la otra lo haría con 7 (puntuación -- máxima).

La pregunta que surge es la siguiente: ¿cómo sabemos a partir de qué medición las  $D$  pueden considerarse largas, de manera que pueda considerarse que los conceptos tienen distinto significado para cada muestra? Dicho de otra manera ¿cuál es la distancia crítica<sup>6</sup>( $D_c$ ) por encima de la --- cual las  $D$  serían largas y por debajo cortas?

Para señalar esta  $D_c$  vamos a acudir al método de HOFMAN, J.E. (1967) de "cluster analysis" del que ya expusimos su esquema básico, y que vamos ahora a concretar. Hay que tener en cuenta que las puntuaciones  $D_{AB}$ , corresponden a una fórmula tomada de la geometría. <sup>1</sup>al como las tenemos, por ejemplo, en el cuadro nº 7, en ellas aparecen y se reflejan los estilos de respuesta de los sujetos: esto hace que los valores no sean directamente comparables y -- nos deja sin camino para determinar los grupos de  $D$ . Este es precisamente el propósito del "cluster analysis": corregir el estilo de respuesta y eliminar las diferencias interpersonales y las idiosincrasias intrapersonales en el agrupamiento. Para ello normalizamos la matriz mediante la fórmula

$$\frac{D}{\sqrt{\sum_1^{34} D^2}}$$

Cuadro nº 7

DISTANCIAS ESPACIALES( $D_{AB}$ ) ENTRE LAS PUNTUACIONES MEDIAS  
DE FACTOR DE CADA MUESTRA ANTE CADA CONCEPTO

CONCEPTOS	DISTANCIA
1.- El orden	1'11
2.- Mis maestros	0'70
3.- La nostalgia	0'97
4.- Comprometerse con algo	0'42
5.- Arte	1'91
6.- Ser uno de tantos	0'89
7.- Ser envidiado	0'46
8.- Fiarse de los otros	0'20
9.- Mimadre	0'74
10.- Ser considerado ridículo	0'80
11.- Confiar en el padre	0'52
12.- La agresividad contra mí	1'20
13.- Amar	0'57
14.- Sentirse seguro	0'58
15.- Mi suerte	0'76
16.- Ser protegido y cuidado	0'50
17.- Exponerse al peligro	1'12
18.- Ser preferido	0'45
19.- Servirse de los demás	0'70
20.- El poder	1'60
21.- Ser amado	0'90
22.- Ser conocido como uno es	0'68
23.- Ser elogiado y admirado	0'27
24.- Confiar en la madre	0'61
25.- El Yo que me gustaría ser	0'42
26.- Ser visto por los demás	0'94
27.- Ser rechazado	0'84
28.- Mi padre	0'33
29.- Bastarse a sí mismo	0'55
30.- Yo	0'74
31.- Ser agresivo	0'81
32.- Ser aceptado	0'46
33.- Alejarse de la madre	1'00
34.- Estar solo	0'90

CUADRO N.º 8

$D_{46}$  ENTRE PUNTUACIONES MEDIAS DEL FACTOR DE AMBAS MUESTRAS ANTE CADA CONCEPTO

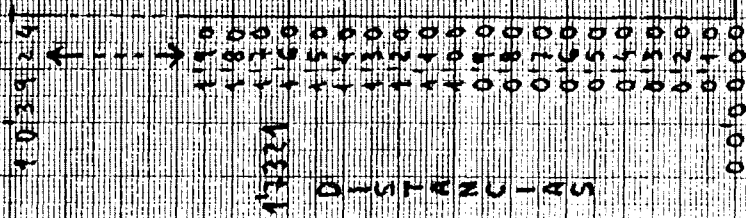


图 1-2-2 为 A、B 两点的坐标, 求 A、B 两点的距离。

Esto lo tenemos hecho en el cuadro n° 9, pag.190 . --  
 El paso siguiente es hacer una distribución de frecuencias.  
 En nuestro caso es la siguiente:

<u>Intervalos</u>	<u>N</u>
0'351 - 0'400	1
0'301 - 0'350	1
0'251 - 0'300	0
0'201 - 0'250	4
0'151 - 0'200	11
0'101 - 0'150	9
0'051 - 0'100	7
0'041 - 0'050	1

La determinación de la  $D_c$  debe hacerse a partir de esta distribución de las frecuencias de las D normalizadas - ( $D_n$ ). Hay tres opciones para seleccionar la  $D_c$ . Por la primera opción, elegiríamos como  $D_c$  el límite superior del intervalo por debajo de la media en el que se produzca un abombamiento, es decir, se obtengan frecuencias que excedan las frecuencias esperadas, a partir de una distribución normal. En nuestro caso, no es excesivamente clara la definición del abombamiento: la media es 0'155, y se encuentra lógicamente en el intervalo 0'150-0'200. Entre este intervalo y el anterior y posterior suman un porcentaje estimativamente correcto del 68 %. Pero es claro que hay una mayor carga en el intervalo 0'101-0'150. En principio se trata de un abombamiento, aunque el porcentaje del área total del intervalo parezca correcto. Como este resultado sería equivalente al de la segunda opción, propondríamos ahora como intervalo claramente abombado por frecuencias no esperadas el intervalo 0'051 - 0'100. Por tanto, a partir de esta primera opción la  $D_c = 0'100$ . Serían D cortas las que separan los conceptos ser envidiado, ser aceptado, ser preferido, comprometerse con algo, el yo que me gusta-



Cuadro nº 9

ORDENACION Y NORMALIZACION DE LAS  $D_{AB}$ 

ORDEN	CONCEPTO	D	D <sup>2</sup>	$\sqrt{\frac{D}{\sum_{i=1}^{34} D^2}}$
1	5	1'91	3'648	0'394
2	20	1'60	2'560	0'330
3	12	1'20	1'440	0'247
4	17	1'12	1'254	0'231
5	1	1'11	1'232	0'229
6	33	1'00	1'000	0'206
7	3	0'97	0'941	0'200
8	26	0'94	0'884	0'194
9	21	0'90	0'810	0'185
10	34	0'90	0'810	0'185
11	6	0'89	0'792	0'183
12	27	0'84	0'706	0'173
13	31	0'81	0'656	0'167
14	10	0'80	0'640	0'164
15	15	0'76	0'578	0'157
16	9	0'74	0'548	0'153
17	30	0'74	0'548	0'153
18	2	0'70	0'490	0'144
19	19	0'70	0'490	0'144
20	22	0'68	0'462	0'140
21	24	0'61	0'372	0'126
22	14	0'58	0'336	0'120
23	13	0'57	0'325	0'118
24	29	0'55	0'303	0'113
25	11	0'52	0'270	0'107
26	16	0'50	0'250	0'103
27	7	0'46	0'212	0'095
28	37	0'46	0'212	0'095
29	18	0'45	0'203	0'093
30	4	0'42	0'176	0'087
31	25	0'42	0'176	0'087
32	28	0'33	0'109	0'068
33	23	0'27	0'073	0'056
34	8	0'20	0'040	0'041

ría ser, mi padre, ser elogiado y admirado, fiarse de los otros.

Si no aparece el abombamiento de frecuencias, o no está claro, una segunda opción, sería considerar  $D_c$  el límite superior del primer intervalo bajo la media: como la  $\bar{D} = 0'155$ , la  $D_c$  sería  $0'150$ . Esto equivaldría a considerar "abombado", como decíamos antes, el intervalo  $0'101 - 0'150$ . Por lo tanto habría que considerar como  $D$  cortas, - además de las anteriores las que hay entre los significados de ambas muestras para los conceptos a partir del n° 18: mis maestros, servirse de los demás, ser conocido como uno es, confiar en la madre, sentirse seguro, amar, bastarse a sí mismo, confiar en el padre, ser protegido y cuidado.

La última opción, como alternativa, ofrece el criterio de la puntuación típica del límite inferior del intervalo confidencial del 80'00 % ( $z = -1'282$ ). Este criterio es muy exigente por tratarse de  $D$ , y tiene el peligro de - excluir demasiadas  $D$  del grupo de  $D$  cortas. Por tanto, la  $D_c$  se halla mediante la fórmula

$$D_c = \bar{x} - z s_x$$

En nuestro caso, con una  $s_x = 0'0735$

$$D_c = 0'155 - (1'282) (0'0735) = 0'063.$$

Lo cual quiere decir que sólo serían  $D$  cortas las exigentes entre las dos muestras en los conceptos ser elogiado y admirado y fiarse de los otros. Sólo estos conceptos tendrían por tanto el mismo significado para ambas muestras.

Sea cual sea la opción (y en nuestro caso nos inclinamos por la segunda como la más segura), lo que sí está claro es que hay 17 conceptos, los 17 primeros, que siempre - están entre las  $D$  largas: es decir, su significado es distinto para ambas muestras. Son: arte, el poder, la agresividad contra mí, exponerse al peligro, el orden, alejarse

de la madre, la nostalgia, ser visto por los demás, ser -- amado, estar solo, ser uno de tantos, ser rechazado, ser - agresivo, ser considerado ridículo, mi suerte, mi madre, - yo.

De todas formas lo que estos resultados nos dicen es incompleto: los conceptos no existen en solitario, sino en constelaciones o grupos. Este es el paso que ultimamente - necesitamos clarificar, para encontrar una explicación dinámica a las diferencias de significado entre ambas mues-- tras.

-Segundo paso: Análisis de las distancias interconceptos - en la muestra A

Parece no dudoso que el significado de los conceptos considerado aisladamente resulta con frecuencia poco comprensible, ya que los significados se incluyen siempre en constelaciones de significados, y en ellas adquieren la definición mayor de su significación. Lo que intentamos a -- partir de ahora es estudiar estas constelaciones de significados en ambas muestras y compararlas: posiblemente podremos encontrar información abundante sobre la pregunta - básica de nuestra investigación.

El método de análisis que vamos a utilizar va a seguir siendo el "cluster analysis" de Hofman. Las matrices  $D_{ij}$ , con 561 D por matriz, fueron obtenidas en este paso y en el siguiente también con la Series 1 - Modelo 4555 IBM. Su normalización fué realizada con la HP 41 C.

En el cuadro nº 10, pag. 193, podemos ver la matriz  $m \times m$  de distancias interconceptos ( $D_{ij}$ ).

En el cuadro nº 11, pag. 194, tenemos la matriz normalizada. Las cantidades deben entenderse expresadas en --- diezmilésimas.

La distribución de frecuencias es la siguiente:

1									
2	2'41								
	2'679	2'284							
4	2'971	2'642	2'872						
	3'277	3'757	4'291	2'644					
6	3'566	3'451	3'339	4'253	5'594				
	2'898	'140	2' 6	' 1	4'884				
8	2'429	1'998	2'511	2'447	2'954	4'181	3'368		
	2' 21	2'7	'18	2'640	2'427	3' 2	3' 9	2' 3	
10	3'766	3'539	3'116	3'950	5'747	2'341	2'763	4'181	4' 16
11	2'365	2'731	3'272	2'718	2'198	4'251	3'926	2'238	1' 6
12	3'480	3'100	2'962	4'026	5'641	2'555	2'978	3'713	4'248
1	'016	'	4'1 0	2' 18	1'204	5'408	4'801	2'629	2'4 6
14	2'802	3'974	3'683	2'591	1'534	4'939	4'406	2'498	2'460
1	2' 2	2' 82	2'	2'513	2'4 8	4'126	3'817	2'414	2'1
16	2'585	2'807	2'443	3'153	3'611	3'648	2'704	2'300	2'996
1	3'492	3'140	3'319	2'419	3'291	4'042	3'802	2'834	3'063
18	2'616	2'711	2'502	2'925	3'182	3'829	2'753	2'224	2'806
1	'1	' 6	2' 84	'8 6	5'244	3'097	2'860	3'417	4'036
20	3'921	3'278	2'782	3'991	5'506	2'554	2'711	3'698	4'063
21	'02	3'409	4'007	2'611	1'386	5'273	4'739	2'430	2'162
22	2' 48	2'8 4	'08	2' 61	2'114	4'31	'856	2'241	2'052
2	2'300	2'493	2'336	2'628	2'966	4'037	2'977	1'634	2'467
24	2'478	2'838	3'047	2'515	2'310	4'250	3'674	1'991	1'678
5	2'926	3'217	3'498	2'616	1'626	4'734	4'163	2'561	2'512
6	2'4	2'20	2'41	2'268	2'639	' 22	3'1 0	2'04	2'245
	3'599	3'262	2'844	3'874	5'420	2'471	2'663	3'739	4'028
8	2'526	2'998	3'232	3'063	2'831	3'906	3'818	2'358	2'033
	2'82	'228	'181	2' 19	2' 5	4'708	3' "	2'6 4	2'71
0	2'626	2'456	2'628	2'0 4	2'410	4'044	3'418	2'125	2'430
1	3' 3	'789	'168	3'603	5'223	3'516	3'206	3'879	4'038
2	2'279	2'878	3'090	2'527	2'061	4'138	3'621	2'264	2'282
	3'433	3'106	2'803	3'629	5'013	2'583	2'927	3'529	4'059
4	' 39	'010	2'828	3'445	4'648	3'674	3'554	3'121	4'013
	1	2	3	4	5	6	7	8	9

193'

705										
672	4'535									
642	2'104	5'583								
688	2'051	5'158	1'201							
642	2'282	4'301	2'217	1'879						
692	2'905	3'550	3'335	2'871	2'461					
664	3'178	3'124	3'088	3'013	3'005	3'339				
643	2'684	3'405	2'952	2'560	2'352	1'340	2'757			
626	4'258	2'987	5'000	4'581	3'897	3'091	<u>4'227</u>	3'449		
674	4'209	2'380	5'385	4'889	4'226	2'989	3'475	3'326	2'67	
641	1'905	5'467	0'916	1'331	2'159	3'231	3'133	2'777	4'99	
628	2'058	4'676	1'878	1'767	1'979	2'616	3'345	2'500	4'11	
685	2'200	3'567	2'638	2'400	2'486	1'519	2'966	1'493	3'14	
646	1'632	4'493	2'039	2'052	1'861	2'513	3'181	2'596	3'95	
611	2'190	4'808	1'754	1'580	2'264	2'869	3'196	2'469	4'45	
671	2'  13	3'642	2'536	2'295	1'826	2'283	3'027	2'152	3'20	
619	4'302	1'778	5'353	4'903	4'162	3'438	3'756	3'415	3'17	
602	1'494	4'295	2'574	2'311	2'290	2'751	3'260	2'574	4'13	
647	2'356	4'439	2'209	2'130	2'231	2'778	2'507	<u>2'565</u>	4'41	
683	2'347	3'924	2'240	2'208	1'960 <sup>b</sup>	2'400	2'  57	2'02	'60	
648	4'416	2'630	5'076	4'780	3'957	3'888	3'036	3'709	'2	
581	1'873	4'472	<u>1'874</u>	1'502	1'980	2'217	3'097	1'884	3'9	
631	4'032	2'301	<u>4'948</u>	4'494	3'850	3'420	3'276	3'328	3'1	
666	3'984	2'877	4'554	4'208	3'556	3'401	2'914	3'038	3'9	
10	11	12	13	14	15	16	17	18	1	

193<sup>2</sup>

Cuadro nº 10

MUESTRA "A"

PUNTUACIONES  $D_{ij}$  INTERCONCEPTOS

289									
337	1'647								
258	2'562	2'189							
305	1'836	1'48	2'00						
569	1'592	1'737	2' 87	2'061					
92	2'457	1'567	1'916	1'991	1'825				
03	5'305	4'442	3'597	4'195	4'195	4'722			
56	2'446	2'172	2'466	2'032	2'648	2'500	4'121		
67	2'217	2'356	2'424	2'158	2'460	2'695	4'270	2'728	
44	2'102	1'782	2'057	1'993	1'685	1'434	3'743	2'687	2'609
96	5'090	4'308	3'838	4'086	4'533	3'405	3'066	4'321	3'892
58	1'754	1'513	1'693	1'809	1'674	1'850	4'328	2'202	2'121
72	4'903	4'130	3'563	3'868	4'522	3'490	2'318	3'968	3'959
56	4'472	3'928	3'228	3'699	4'204	3'312	3'179	4'140	3'490
	21	22	23	24	25	26	27	28	29

193<sup>3</sup>

3'483				
1'901	4'343			
3'631	2'647	4'077		
3'172	2'932	3'640	2'127	
30	31	32	33	34

196

1									
2	311								
	344	294							
4	382	340	369						
	421	483	552	340					
6	458	444	429	547	719				
	373	404	330	478	628	431			
8	312	257	323	315	380	538	433		
	324	354	409	339	312	511	488	300	
10	484	455	401	508	739	301	355	538	555
11	304	351	421	349	283	547	505	288	253
12	494	399	381	518	725	328	383	477	546
1	88	462	531	342	155	695	617	338	313
14	360	459	473	333	197	635	566	321	316
1	350	383	383	323	313	530	491	310	282
16	332	361	314	405	464	469	348	296	385
1	499	404	427	311	423	520	489	364	394
18	336	349	322	376	409	492	354	286	361
1	405	432	358	501	674	398	368	439	519
20	423	421	358	513	708	328	349	473	522
21	389	438	515	336	178	678	609	312	278
22	353	367	397	304	272	555	496	288	264
2	296	321	300	338	381	519	383	210	317
24	319	365	392	323	297	546	472	256	216
2	376	414	450	336	209	609	535	329	323
26	316	283	310	292	339	479	410	263	289
2	462	419	366	498	697	318	342	481	518
28	325	385	416	394	364	502	491	303	261
2	364	415	409	324	303	605	454	341	349
0	338	316	338	261	310	520	439	273	312
1	480	487	407	463	671	452	412	499	519
2	293	370	397	325	265	532	476	291	293
	441	399	360	467	644	332	376	454	522
4	481	387	364	443	598	472	457	401	516
	1	2	3	4	5	6	7	8	9



583									
270	718								
264	663	154							
293	553	285	242						
373	456	429	369	316					
409	402	397	387	386	429				
345	438	380	329	302	172	354			
547	384	643	589	501	397	543	443		
541	306	692	629	543	384	447	428	344	
245	703	118	171	278	415	403	357	642	
265	601	241	227	254	336	430	321	529	
283	459	339	309	320	195	381	192	404	
210	578	262	264	239	323	409	334	509	
282	619	225	203	291	369	411	317	572	
297	468	326	295	235	294	389	277	412	
553	229	688	630	535	442	483	439	409	
192	552	331	297	294	354	419	331	531	
303	571	284	274	287	357	322	330	567	
302	504	288	284	252	309	332	260	463	
568	338	653	615	509	500	390	477	419	
241	575	241	193	255	285	398	242	507	
518	296	636	578	495	440	421	428	400	
512	370	585	541	457	437	378	391	513	
11	12	13	14	15	16	17	18	19	

19h<sup>2</sup>

Cuadro nº 11

MUESTRA "A"

PUNTUACIONES  $D_n$  INTERCONCEPTOS

(Normalización de la respectiva matriz  
de puntuaciones  $D_{ij}$ : ver cuadro nº 10 )

Las cantidades deben entenderse  
expresadas en diezmilésimas:  
265 = 0'0265

680								
558	212							
419	329	281						
553	236	191	258					
587	205	223	307	265				
462	316	201	246	256	235			
335	682	571	462	539	607	448		
509	314	279	317	261	340	321	530	
561	285	329	312	277	316	346	549	351
494	270	229	264	256	217	184	481	345
385	654	554	493	525	583	438	394	556
535	225	195	218	233	215	238	555	283
356	630	531	458	497	581	449	298	510
457	575	505	415	476	540	426	409	532
20	21	22	23	24	25	26	27	28

194<sup>3</sup>

266					
500	448				
273	244	554			
509	467	340	542		
449	408	377	468	273	
29	30	31	32	33	34

Intervalos	N
0'0715 - 0'0769	3
0'0665 - 0'0714	20
0'0615 - 0'0664	43
0'0565 - 0'0614	80
0'0515 - 0'0564	96
0'0465 - 0'0514	79
0'0415 - 0'0464	65
0'0365 - 0'0414	60
0'0315 - 0'0364	54
0'0265 - 0'0314	27
0'0215 - 0'0264	16
0'0165 - 0'0214	13
0'0115 - 0'0164	5
	<hr/> 561

La  $\bar{D}_n$  es 0'0404 con una  $s_A$  de 0'0123.

Para determinar la  $D_c$  (distancia crítica), no parece sernos útil la primera opción expuesta anteriormente, ya que no ofrece ningún abombamiento de frecuencias por debajo de la media (aunque sí aparece por encima). Nos quedan pues dos opciones: la del límite superior del primer intervalo bajo el que contiene a la media (que nos daría una  $D_c = 0'0364$ ); o la del límite inferior del intervalo confidencial de 80 % ( $z = 1'282$ ):

$$D_c = 0'0404 - (1'282) (0'0123) = 0'0246$$

Estas dos posibles  $D_c$  nos ofrecerían las puntuaciones de grupo que aparecen en el cuadro n° 12, pag. 196. Como puede verse, se han generado 92  $D_n$  cortas (inferiores a  $D_c = 0'0246$ ), 396  $D_n$  semicortas (entre la  $D_n$  0'0246 y la  $D_n$  0'0364), y 634  $D_n$  largas (superiores a la  $D_n$  0'0364). La exposición más detallada sobre los grupos estructurales generados en torno a cada concepto puede verse en el Apéndice IX.

Para la comprensión más exigente de las estructuras -

Cuadro nº 12

## MUESTRA "A". PUNTUACIONES DE GRUPO CONCEPTUAL.

CONCEPTO	Puntuación en D corta	Puntuación en D semicorta	Puntuación en D larga
1	-	17	16
2	-	12	21
3	-	13	20
4	-	18	15
5	4	11	18
6	-	5	28
7	-	7	26
8	1	21	11
9	1	19	13
10	1	5	27
11	4	16	13
12	1	5	27
13	6	11	16
14	7	12	14
15	3	17	13
16	2	13	18
17	-	5	28
18	3	18	12
19	-	2	31
20	-	7	26
21	8	10	15
22	8	12	13
23	5	16	12
24	6	14	13
25	8	10	15
26	6	16	11
27	2	4	27
28	1	18	14
29	-	21	12
30	4	19	10
31	-	3	30
32	11	9	13
33	-	8	25
34	-	2	31
	92	396	634

conceptuales, seleccionamos la  $D_c$  más corta (0'0246). Las 92 interconexiones que genera habremos de compararlas más específicamente con las interconexiones que se generen en la muestra B. Si seleccionáramos la  $D_c$  de 0'364, nos encontraríamos con 396 interconexiones, en las que la información se vuelve fangosa y difícil de entender: no podríamos manejarlas. De todas maneras será de interés, como apoyo y confirmación, consultar en algunos casos las  $D_n$  semicortas e incluso las  $D_n$  largas para ver entre qué conceptos no establecen las muestras relaciones de significado. Pero antes de llegar a ello, habremos de estudiar la muestra -- control.

**-Tercer paso: Análisis de las distancias interconceptos en la muestra B.**

El proceso es totalmente paralelo al dado en el segundo paso. En el cuadro nº 13, pag.198, puede verse la matriz  $D_{ij}$  interconceptos. En el cuadro nº14, pag.199, puede verse la misma matriz normalizada, que ha de entenderse expresada en diezmilésimas.

La distribución de frecuencias es la siguiente:

Intervalos		N
0'0770	- 0'0819	2
0'0720	- 0'0769	6
0'0670	- 0'0719	17
0'0620	- 0'0669	18
0'0570	- 0'0619	22
0'0520	- 0'0569	40
0'0470	- 0'0519	48
0'0420	- 0'0469	62
0'0370	- 0'0419	74
0'0320	- 0'0369	95
0'0270	- 0'0319	95
0'0220	- 0'0269	69
0'0170	- 0'0219	13

1'864								
3'083	2'991							
2'043	1'657	2'835						
1'779	1'956	3'516	2'089					
3'099	2'745	2'582	2'981	3'511				
3'218	2'724	2'488	2'876	3'390	2'464			
1'892	1'709	3'240	1'608	2'076	2'912	2'724		
1'936	2'119	3'797	2'035	1'737	3'503	3'541	1'883	
4'553	3'947	2'529	3'947	4'964	2'395	2'478	3'929	4'974
1'725	1'950	3'599	1'788	1'506	3'477	3'465	1'752	1'324
4'341	3'731	2'702	3'530	4'657	2'848	2'543	3'632	4'768
2'175	2'531	4'199	2'347	1'619	4'297	4'206	2'501	1'786
1'877	2'148	3'747	2'086	1'601	3'865	3'793	2'126	1'603
2'244	2'004	3'028	1'892	2'272	2'656	2'884	1'629	2'259
2'593	2'477	2'457	2'743	2'828	2'189	2'578	2'318	2'975
3'169	2'429	2'745	2'054	3'213	2'782	2'283	2'344	3'193
2'137	2'190	2'658	2'132	2'127	2'245	2'526	2'247	2'380
3'555	2'863	2'833	3'002	3'720	2'086	2'155	2'905	3'812
2'901	2'417	2'426	2'290	3'124	2'528	2'368	2'374	3'132
2'179	2'282	3'887	2'319	1'844	3'856	3'914	2'304	1'820
2'007	2'108	3'170	1'965	1'969	3'030	3'162	1'713	1'928
2'293	2'218	2'966	2'133	2'064	2'645	2'438	2'076	2'229
1'850	2'124	3'709	2'066	1'684	3'362	3'480	1'997	1'491
2'441	2'518	3'680	2'433	1'932	3'619	3'594	2'336	2'088
2'310	1'901	2'533	2'173	2'469	2'097	2'429	2'177	2'603
4'594	4'010	2'624	3'923	4'933	2'675	2'835	3'975	5'021
2'149	1'745	3'332	2'013	1'963	3'162	3'209	2'046	1'733
1'844	1'896	3'427	1'847	1'660	3'585	3'221	1'750	1'591
1'996	1'709	2'658	1'586	2'306	2'401	2'577	1'741	2'164
4'158	3'402	3'097	3'157	4'336	2'916	2'765	3'393	4'289
1'694	2'028	3'487	1'893	1'740	3'263	3'352	1'753	1'606
3'428	2'948	2'500	2'819	3'792	2'835	2'725	2'905	3'804
3'559	3'240	2'750	3'321	3'956	2'959	2'625	3'248	4'220
1	2	3	4	5	6	7	8	9

4'890										
1'560	4'591									
5'703	1'732	5'291								
5'272	1'369	4'973	1'422							
3'847	2'168	3'523	2'598	2'389						
3'048	2'795	3'217	3'518	3'127	2'523					
2'716	3'231	2'212	3'827	3'434	2'530	2'720				
3'556	2'273	3'528	2'807	2'493	2'210	1'734	2'578			
2'571	3'679	2'829	4'334	4'069	2'958	2'520	2'565	2'651		
2'921	3'088	2'861	3'706	3'454	2'485	2'786	2'148	2'634	2'	
5'211	1'643	5'004	1'582	1'484	2'465	3'091	3'549	2'424	3'	
4'427	1'660	4'212	2'070	1'774	1'945	2'590	3'026	2'072	3'	
3'780	2'150	3'738	2'782	2'342	2'229	2'192	2'571	1'557	2'	
4'870	1'228	4'599	1'740	1'595	2'153	2'753	3'291	2'286	3	
4'950	2'113	4'475	2'098	1'875	2'797	2'994	3'218	2'318	3	
3'228	2'391	3'156	3'066	2'722	2'142	1'919	2'486	1'965	2	
1'482	4'874	1'805	5'674	5'250	3'903	3'348	2'588	3'822	2	
4'550	1'811	4'373	2'100	1'859	2'245	2'616	2'966	2'326	3	
4'706	1'498	4'343	1'932	1'512	2'256	2'964	2'799	2'379	3	
3'598	2'049	3'265	2'665	2'357	2'003	2'286	2'155	1'877	2	
2'257	4'322	1'902	4'995	4'568	3'525	3'109	1'853	3'280	2	
4'830	1'442	4'631	1'856	1'602	2'205	2'699	3'257	1'876	3	
2'223	3'675	1'995	4'265	3'844	3'121	2'818	2'129	2'732	2	
2'401	3'981	2'464	4'719	4'290	3'551	2'615	2'667	3'000	3	
10	11	12	13	14	15	16	17	18		



1982

Cuadro nº 13

**MUESTRA "B"**

PUNTUACIONES D<sub>1,1</sub> INTERCONCEPTOS

1'377									
1'721	1'919								
1'528	2'353	2'155							
1'008	1'621	1'639	2'138						
1'295	2'293	2'320	2'086	2'312					
1'429	2'844	2'202	2'316	2'424	2'506				
1'133	5'392	4'464	4'094	4'849	5'088	3'367			
1'903	1'785	1'657	2'135	1'827	2'371	2'223	4'692		
1'743	1'979	1'702	2'197	1'696	1'989	2'679	4'677	1'786	
1'334	2'709	1'932	2'133	2'286	2'357	1'701	3'632	2'072	
1'650	4'657	4'074	3'386	4'393	4'044	3'131	2'220	3'999	
1'919	1'692	1'421	1'780	1'493	1'938	2'552	4'940	1'682	
1'882	3'955	3'200	3'090	3'704	3'801	2'616	2'174	3'482	
1'231	4'424	3'561	3'327	3'897	4'226	2'855	2'194	3'869	
20	21	22	23	24	25	26	27	28	

198<sup>3</sup>

2'069					
4'012	3'234				
1'543	2'077	4'281			
3'334	2'696	2'321	3'477		
3'927	3'033	2'794	4'014	1'949	
29	30	31	32	33	34

1									
2	265								
3	439	426							
4	291	236	404						
5	253	279	501	297					
6	441	391	360	424	500				
7	458	388	354	410	483	351			
8	269	243	461	229	296	415	388		
9	276	302	541	290	247	499	504	268	
0	648	562	360	562	707	341	353	559	708
1	246	272	512	255	214	495	493	249	189
2	618	531	385	503	663	406	362	517	679
3	317	360	598	334	231	612	599	356	254
4	267	306	534	297	228	550	540	303	228
5	320	285	431	269	324	378	411	232	322
6	369	353	350	391	403	312	367	330	424
7	451	346	391	292	458	396	325	334	455
8	304	312	378	304	303	320	360	320	339
9	506	408	403	427	530	297	307	414	543
0	413	344	345	326	445	360	337	338	446
1	310	325	553	330	263	549	557	328	259
2	286	300	451	280	280	431	450	244	275
3	327	316	422	304	294	377	347	296	317
4	264	302	528	294	240	479	496	284	212
5	348	359	524	346	275	515	512	333	297
6	329	271	361	309	352	299	346	310	371
7	654	571	374	559	702	381	404	566	715
8	306	248	474	287	280	450	457	291	247
9	263	270	488	263	236	510	459	249	227
0	284	243	378	225	328	342	367	248	308
1	592	484	441	450	617	415	394	483	611
2	240	289	497	270	248	465	477	250	229
3	488	420	356	401	540	404	388	414	542
4	507	461	392	473	563	421	374	462	601
	1	2	3	4	5	6	7	8	9

696									
222	654								
812	247	753							
751	195	708	203						
548	309	502	370	340					
434	398	458	501	445	359				
387	460	315	545	489	360	387			
506	324	502	400	355	315	247	367		
366	524	403	617	579	421	359	365	377	
416	440	407	528	492	354	397	306	375	324
742	240	712	225	211	351	440	505	345	569
630	236	600	295	253	277	369	431	295	457
538	306	532	396	333	317	312	366	222	396
693	175	655	248	227	307	392	469	326	512
705	301	637	299	267	398	426	458	330	537
460	340	449	437	388	305	273	354	280	364
211	694	257	808	748	556	477	369	544	402
648	258	623	299	265	320	373	422	331	455
670	213	618	275	215	321	422	399	339	515
512	292	465	379	336	285	326	307	267	398
321	615	271	711	650	502	443	264	467	321
88	205	659	264	228	314	384	464	267	491
17	523	284	607	547	444	401	303	389	405
42	567	351	672	611	506	372	380	427	458
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19

1992

Cuadro nº 14

MUESTRA "B"

PUNTUACIONES  $D_n$  INTERCONCEPTOS

(Normalización de la respectiva matriz  
de puntuaciones  $D_{ij}$ : ver cuadro nº 13)

Las cantidades deben entenderse  
expresadas en diezmilésimas:  
329 = 0'0329

81										
87	273									
60	335	307								
28	231	233	304							
69	327	330	297	329						
46	405	314	330	343	357					
46	768	636	583	690	724	479				
13	254	236	304	260	338	317	668			
21	282	242	313	242	283	381	666	254		
32	386	275	304	326	336	242	517	295	295	
77	663	580	482	626	576	446	316	569	571	
16	241	202	253	213	276	363	703	240	220	
10	563	456	440	527	541	372	310	496	475	
50	630	507	474	555	602	407	312	551	559	
0	21	22	23	24	25	26	27	28	29	

1993

460				
296	610			
384	331	495		
432	398	572	278	
30	31	32	33	34

Cuadro n° 15

## MUESTRA "B". PUNTUACIONES DE GRUPO CONCEPTUAL.

CONCEPTO	Puntuación en D corta	Puntuación en D semicorta	Puntuación en D larga
1	-	21	12
2	-	23	10
3	-	7	26
4	2	19	12
5	3	17	13
6	-	9	24
7	-	12	21
8	2	20	11
9	5	14	14
10	2	7	24
11	6	14	13
12	1	6	26
13	3	12	18
14	8	11	14
15	1	21	11
16	-	13	20
17	-	15	18
18	1	22	10
19	-	8	25
20	-	12	21
21	3	15	15
22	2	18	13
23	1	22	10
24	6	14	13
25	-	19	14
26	-	22	11
27	1	5	27
28	-	20	13
29	4	15	14
30	1	22	10
31	-	6	27
32	6	14	13
33	-	7	26
34	-	4	29
	58	486	578

La  $\bar{D}_n$  es 0'0402 y la  $s_x$  es de 0'0130.

En la elección de la  $D_c$  coinciden dos opciones en el mismo resultado: tanto la opción por el límite superior -- del intervalo bajo el que contiene la media, como el límite superior del intervalo con más frecuencias de las expresadas bajo la media nos dan la  $D_c$  de 0'0369. Aplicando la alternativa más exigente

$$D_c = 0'0402 - (1'282) (0'0130) = 0'0235.$$

Las puntuaciones de grupo que se generarían de estas dos  $D_c$ , podemos examinarlas en el cuadro nº 15. Como puede verse se ha generado un número distinto de puntuaciones -- grupales: se han generado 58  $D_n$  cortas (inferiores a la  $D_c$  0'0235), 486  $D_n$  semicortas (entre las  $D_n$  0'0235 y 0'0369). y 578  $D_n$  largas (superiores a la  $D_n$  0'0369). La exposición más detallada sobre los grupos estructurales generados en torno a cada concepto puede verse en el Apéndice X.

Vamos a comparar más detenidamente los resultados de ambas muestras.

#### -Cuarto paso: comparación por inspección de estructuraciones conceptuales

La comparación de resultados del cluster analysis sobre las respuestas de las dos muestras parece muy sugerente.

Encontramos, en primer lugar, cierta similitud en algunas puntuaciones. Son muy similares las  $\bar{D}_n$  (0'0404 en la muestra A y 0'0402 en la muestra B). Tampoco son muy diferentes las  $s_x$  (0'0123 en la muestra A y 0'0130 en la muestra B). Curiosamente las dos hipotéticas  $D_c$  seleccionadas en cada muestra tampoco son muy distintas (0'0364 y 0'0246 en la muestra A, y 0'0369 y 0'0235 en la muestra B). Parece, a primera vista, que hecho desaparecer por la normalización el estilo de respuesta peculiar, las dos muestras -- parecen muy similares en el mundo del significado. Con estos datos podríamos prácticamente afirmar que no es muy --





probable que existan grandes diferencias de estructuración entre ambas muestras.

Sin embargo esta inspección cambia grandemente cuando examinamos las puntuaciones de grupo de cada concepto (cuadros 12 y 15) y las interconexiones estructurales que se establecen entre los distintos conceptos (Apéndices IX y X).

Para acercarnos a la comprensión de la estructura de significado de los conceptos-estímulo en ambas muestras nos pueden ayudar los datos siguientes:

**-Puntuaciones de grupo:**

Las  $D_n$  cortas son 92 en la muestra A y 58 en la muestra B.

Las  $D_n$  semicortas son 396 en la muestra A y 486 en la muestra B.

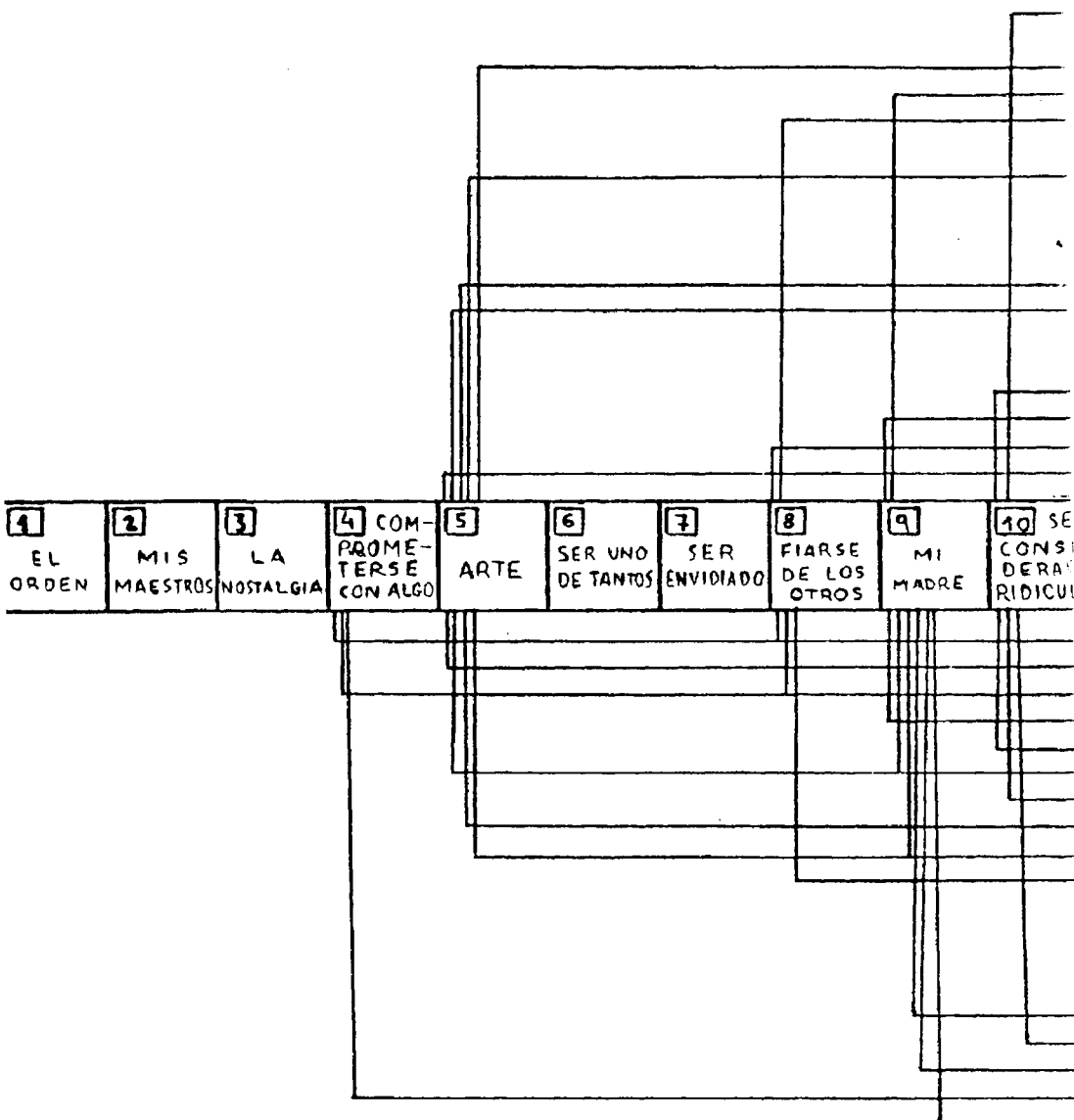
Las  $D_n$  largas (por tanto sin similitud de significado) son 634 en la muestra A y 578 en la muestra B.

A primera vista parece que nos encontramos ante un hecho: la muestra A estructura más sus significados en torno a unos conceptos clave (ahora veremos cuáles), mientras -- que la muestra B parece dispersar más el significado. De hecho los 34 conceptos-estímulo han sido agrupados de forma distinta para ambas muestras. Véase el cuadro nº 16, -- pag. 203, donde graficamente se presentan las interconexiones de los conceptos, su estructuración, en cada muestra. En primer lugar, encontramos unos conceptos que no son estructurados por ninguna de las dos muestras. Son: el orden, mis maestros, la nostalgia, ser uno de tantos, ser envidiado, exponerse al peligro, servirse de los demás, el poder, ser agresivo, alejarse de la madre, estar solo. Además de estos, la muestra A no estructura los conceptos comprometerse con algo, bastarse a sí mismo. Mientras que la muestra B no estructura los conceptos ser protegido y cuidado, el yo que me gustaría ser, ser visto por los demás, mi padre.

Pero no está la diferencia sólo en los conceptos que

Cuadro nº 16

## ESTRUCTURAS CONCEPTUALES



11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
CONFÍAR EN EL PADRE	LA AGRESI- VIDAD CONTRA MI	AMAR	SENTIRSE SEGURO	MI SUERTE	SER PROTEGIDO Y CUIDADO	EXPONER- SE AL PELIGRO	SER PREFERIDO	SERVIRSE DE LOS DEMÁS	EL PODERAR

2032

21	22	23	24	25	26	27
SER AMADO	SER CONOCIDO COMO UNO ES	SER ELOGIADO Y ADMIRADO	CONFIAR EN LA MADRE	EL YO QUE ME GUSTARIA SER	SER VISTO POR LOS DEMAS	SER RECHAZADO

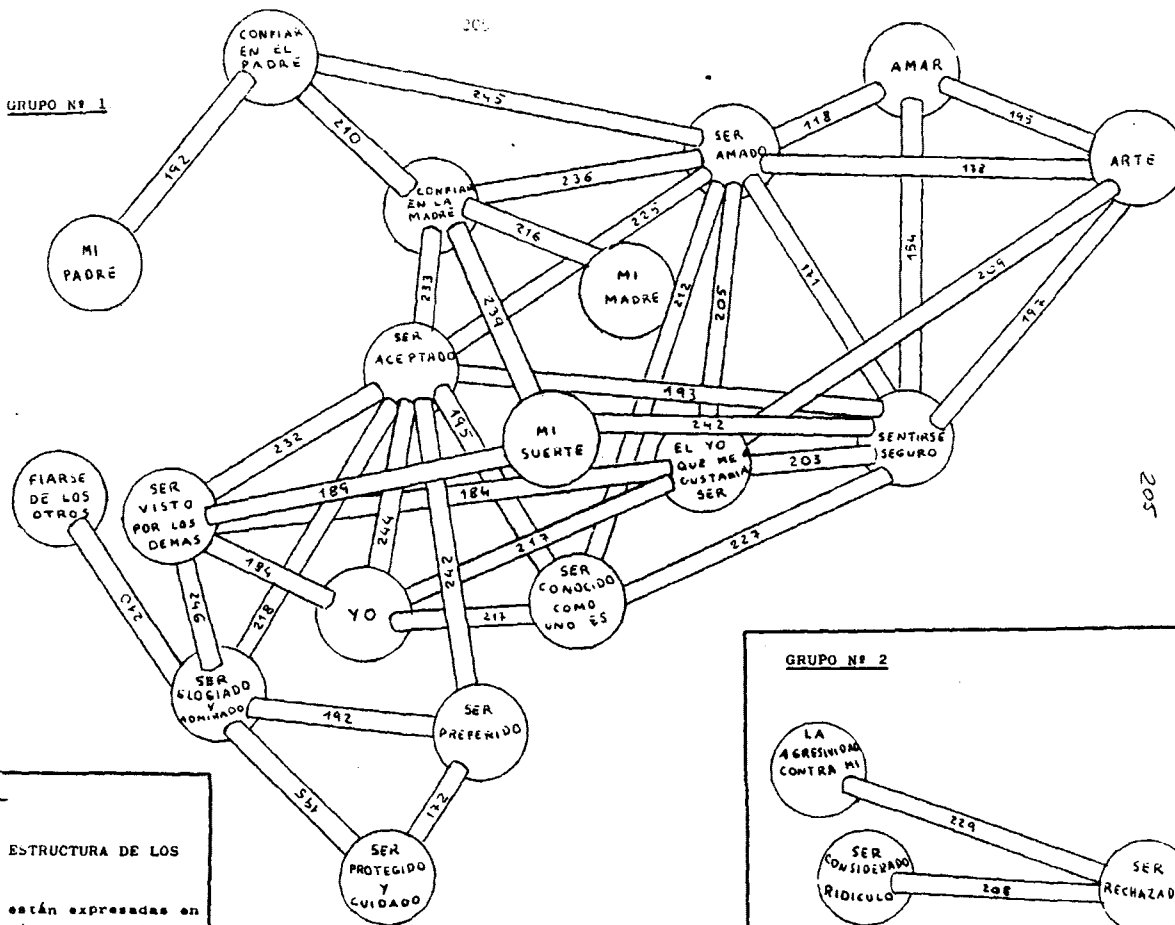


se excluyen de estructuración (13 en la muestra A y 15 en la B), sino en la manera como cada muestra agrupa los conceptos que estructura.

La muestra A con los 21 conceptos que estructura forma dos grupos, a los que llamamos grupo nº 1 y nº 2, con 18 conceptos el primero y 3 conceptos el segundo. Hay una polarización positiva respecto a los conceptos del grupo 1º y negativa respecto a los conceptos del grupo 2º. Los conceptos estructurados en el grupo 1º son: arte, amar, -- sentirse seguro, ser amado, el yo que me gustaría ser, mi madre, mi suerte, ser conocido como uno es, confiar en la madre, ser aceptado, confiar en el padre, yo, ser preferido, mi padre, ser protegido y cuidado, ser elogiado y admirado, ser visto por los demás, fiarse de los otros. Los -- conceptos estructurados en el grupo 2º son: la agresividad contra mí, ser considerado ridículo, ser rechazado. La forma concreta de estructuración puede verse en la graficación del cuadro nº 17, donde parecen claros 3 nudos principales de significado: ser amado, ser aceptado y sentirse seguro, y 6 nudos secundarios: arte, el yo que me gustaría ser, yo, ser visto por los demás, ser elogiado y admirado, confiar en la madre. Los demás conceptos se integran en esta red y perfilan más el significado de los nudos. La estructuración del grupo 2º es más simple, por tratarse de solo tres conceptos: el concepto ser rechazado vincula el significado "de ser considerado ridículo y la agresividad contra mí.

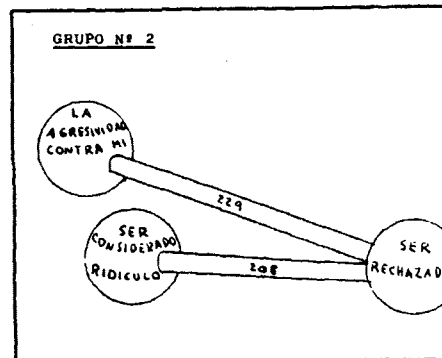
La muestra B reúne los 19 conceptos que estructura en 4 grupos: 3 de polarización positiva y uno de polarización negativa. Véase su graficación en el cuadro nº 18, pag. . El grupo 1º reúne 10 conceptos: amar, ser amado, sentirse seguro, arte, mi madre, bastarse a sí mismo, confiar en el padre, confiar en la madre, ser aceptado, ser conocido como uno es. Hay algo llamativo en él: la ausencia de conceptos "personales" (yo, mi suerte... ): parece más bien un grupo de conceptos "distanciados" del yo de los sujetos: -

GRUPO Nº 1



205

GRUPO Nº 2

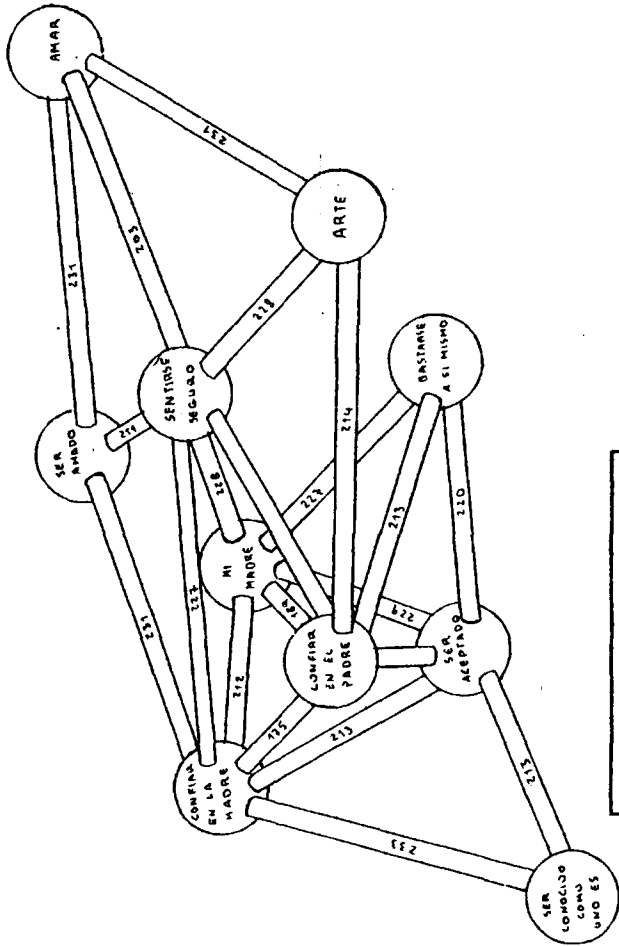


Cuadro nº 17

MUESTRA "A"  
AGRUPACION Y ESTRUCTURA DE LOS  
CONCEPTOS

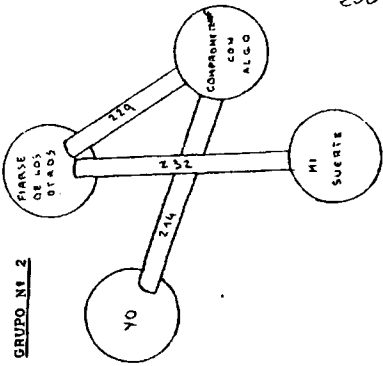
Nota: las  $D_n$  están expresadas en  
diezmilésimas (100= 0'0100).

GRUPO Nº 1

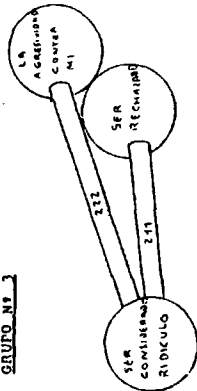


Cuadro nº 19  
 MUESTRA "B"  
 AGRUPACION Y ESTRUCTURA DE LOS  
 CONCEPTOS  
 Nota: las D<sub>n</sub> están expresadas en  
 diezmilésimas (100 = 0'0100).

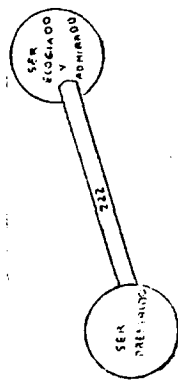
GRUPO Nº 2



GRUPO Nº 3



GRUPO Nº 4





el grupo se estructura como sobre nudos básicos sobre los conceptos confiar en la madre, confiar en el padre, mi madre, sentirse seguro, ser aceptado. El grupo 2º, de polarización positiva, reúne 4 conceptos: yo, fiarse de los otros, comprometerse con algo, mi suerte. Parece un grupo conceptual personal y realista (esta muestra ha excluido el yo ideal de la estructuración). El grupo 3º, de polarización negativa, agrupa los mismos conceptos que el grupo 2º de la muestra A: pero los estructura de forma distinta: aquí es el concepto ser considerado ridículo el que conecta los significados de la agresividad contra mí y ser rechazado. El grupo 4º, de polarización positiva, presenta simplemente dos conceptos cuyo significado es similar para la muestra: ser preferido y ser elogiado y admirado.

Con todos estos datos parece que ya deberíamos acercarnos a una interpretación global y conclusiones sobre los hallazgos. Pero hay todavía un aspecto que conviene precisar para dar mayor validez a las posibles conclusiones.

#### 4.4. Estilos de respuesta

Es suficientemente conocida, y no vamos por tanto a insistir en ella, la influencia de los set de respuesta a los test, y las peculiaridades de los sujetos cuando tienen una pregunta ante los ojos y un lápiz para contestar. No cabe duda de que también el Diferencial Semántico se presta a cierta distorsión por los estilos de respuesta, que en ocasiones puede ser muy significativa.

Ciertamente, el método de "cluster analysis" que hemos utilizado está construido sobre la hipótesis de eliminar el efecto distorsionante de los estilos de respuesta: en cierto sentido podríamos decir que los análisis hechos en el apartado 4.3 de este capítulo no necesitarían un ulte--

rior estudio de los estilos de respuesta.

Sin embargo, parece interesante estudiarlos: ante todo, por sí mismos: los estilos de respuesta nos dan una información adicional sobre los individuos y los grupos que, aunque no directamente buscada en los tests, nos hace entender mejor a los sujetos. Pero, además, es necesario estu--diarlos para que los análisis hechos sobre todo en el apartado 4.1 de este capítulo sobre puntuaciones de factor, en los que no ha habido ningún filtro de estilos de respuesta (como en la normalización), puedan interpretarse con mayor validez. Los análisis hechos en el apartado 4.2 necesitan menos estas precisiones, ya que las puntuaciones de polarización son ellas mismas de alguna manera un estudio del estio de respuesta.

Para su estudio vamos a seguir fundamentalmente a -- Osgood, Ch.E. et al. (1957), pag. 226 a 251, donde estu---dian ampliamente este fenómeno.

Los datos en que fundamentalmente vamos a estudiar -- los estilos de respuesta están recogidos y elaborados en -- los Apéndices IV, V y VI (puntuaciones factoriales, y sus frecuencias y porcentajes en ambas muestras). Para más fa--cilitar el trabajo ofrecemos el cuadro 19, pag 209, en el que se presentan los porcentajes medios de respuesta a ca--da grado de las escalas, y los cuadros 20 a 53 (desde la pag. 210 a la pag. 243) en los que ofrecemos una grafica--ción comparable de frecuencias de las puntuaciones facto--riales. Un dato importante son también las puntuaciones de polarización ya estudiadas, a las que tendremos que aludir de nuevo. Sus datos están en los Apéndices VII y VIII (Pun--tuaciones medias, desviaciones típicas, frecuencias y por--centajes) y el cuadro nº 6. De forma más intuitiva podemos revisarlos gráficamente en los cuadros nº 54 al 87, pag. -

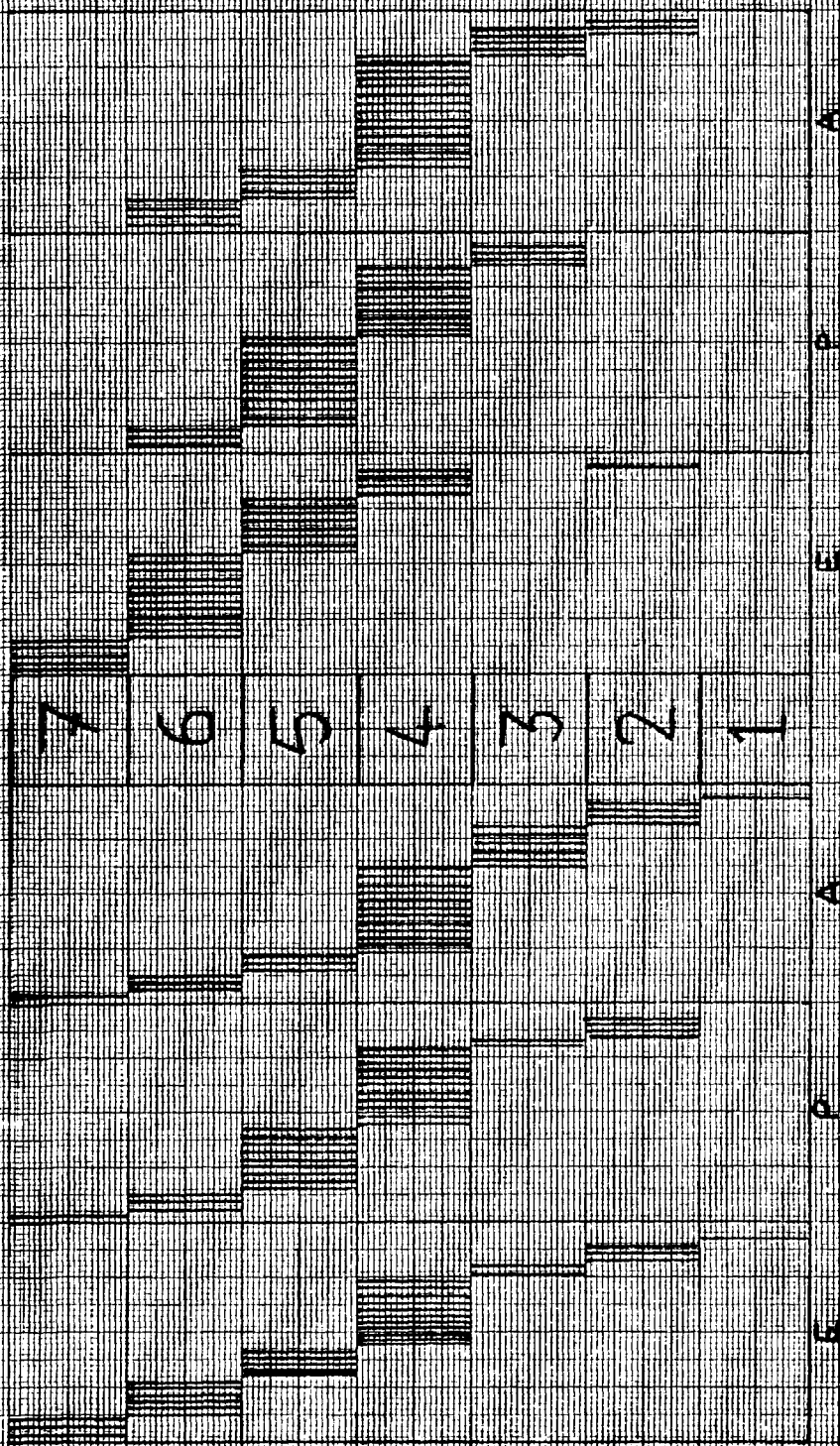
a .

Osgood et al. (1957) aluden a varios índices de estilos de respuesta, sobre los que vamos a ir comparando a --

Cuadro nº 19

PORCENTAJE MEDIO DE LAS PUNTUACIONES FACTORIALES PARA  
LOS GRADOS DE LAS ESCALAS

Grado de la escala	MUESTRA "A"		MUESTRA "B"	
	$\Sigma \%$	% medio	$\Sigma \%$	% medio
7	448'87	13'20	180'00	5'29
6	384'42	11'31	478'87	14'08
5	568'89	16'73	644'45	18'95
4	1073'34	31'57	1230'01	36'18
3	418'88	12'32	459'99	13'53
2	228'84	6'73	236'64	6'96
1	282'14	8'30	155'55	4'58
$\Sigma_{7,1}$	731'01	21'50	335'55	9'87
$\Sigma_{7,4,1}$	1804'35	53'07	1565'56	46'05
$\Sigma_{2,3,5,6}$	1601'03	47'09	1819'95	53'52
$\Sigma_{3,5}$	987'77	29'05	1104'44	32'48
$\Sigma_{3,4,5}$	2061'11	60'62	2334'45	68'66



A

B

A

B

A

B

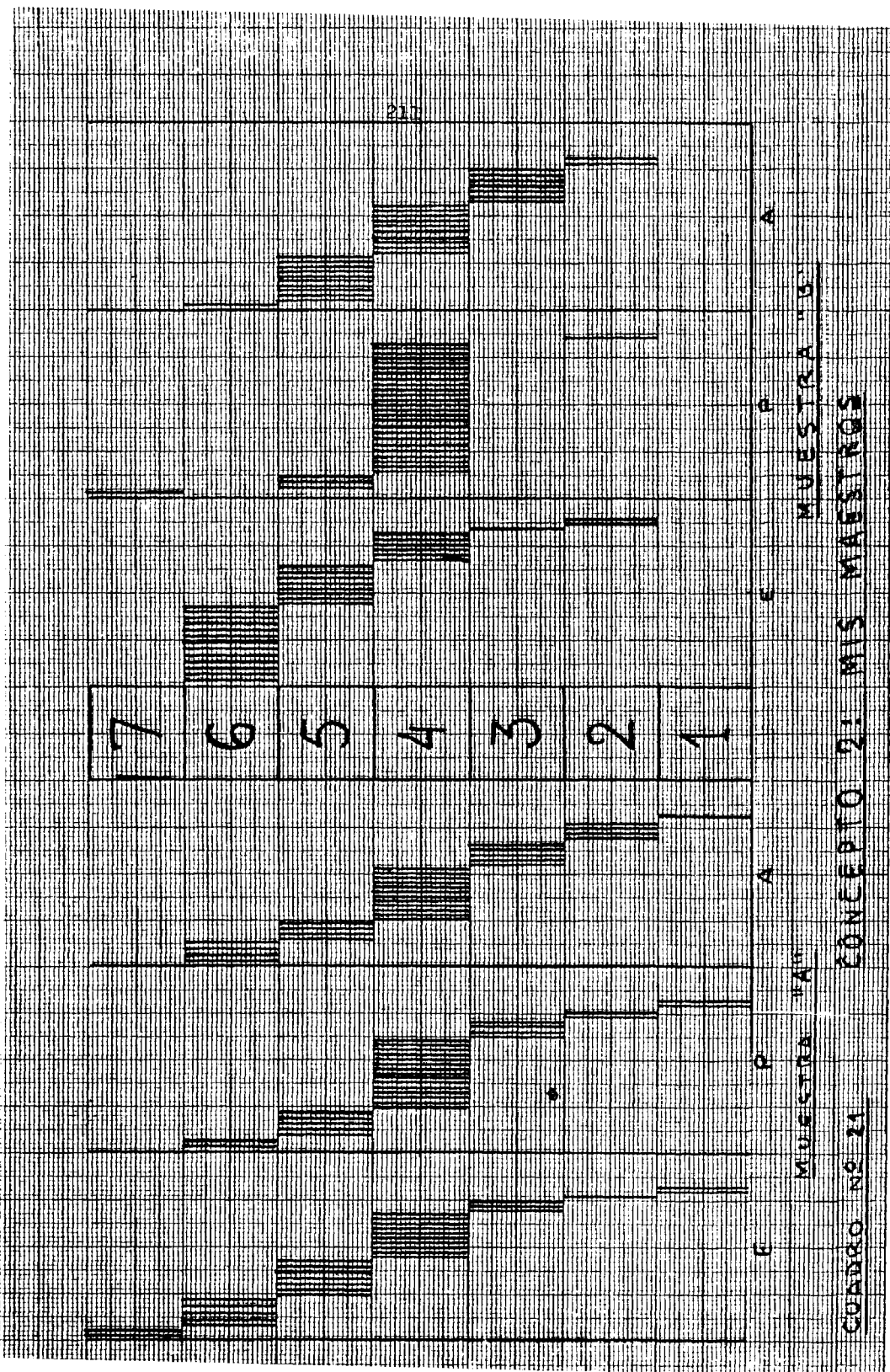
A

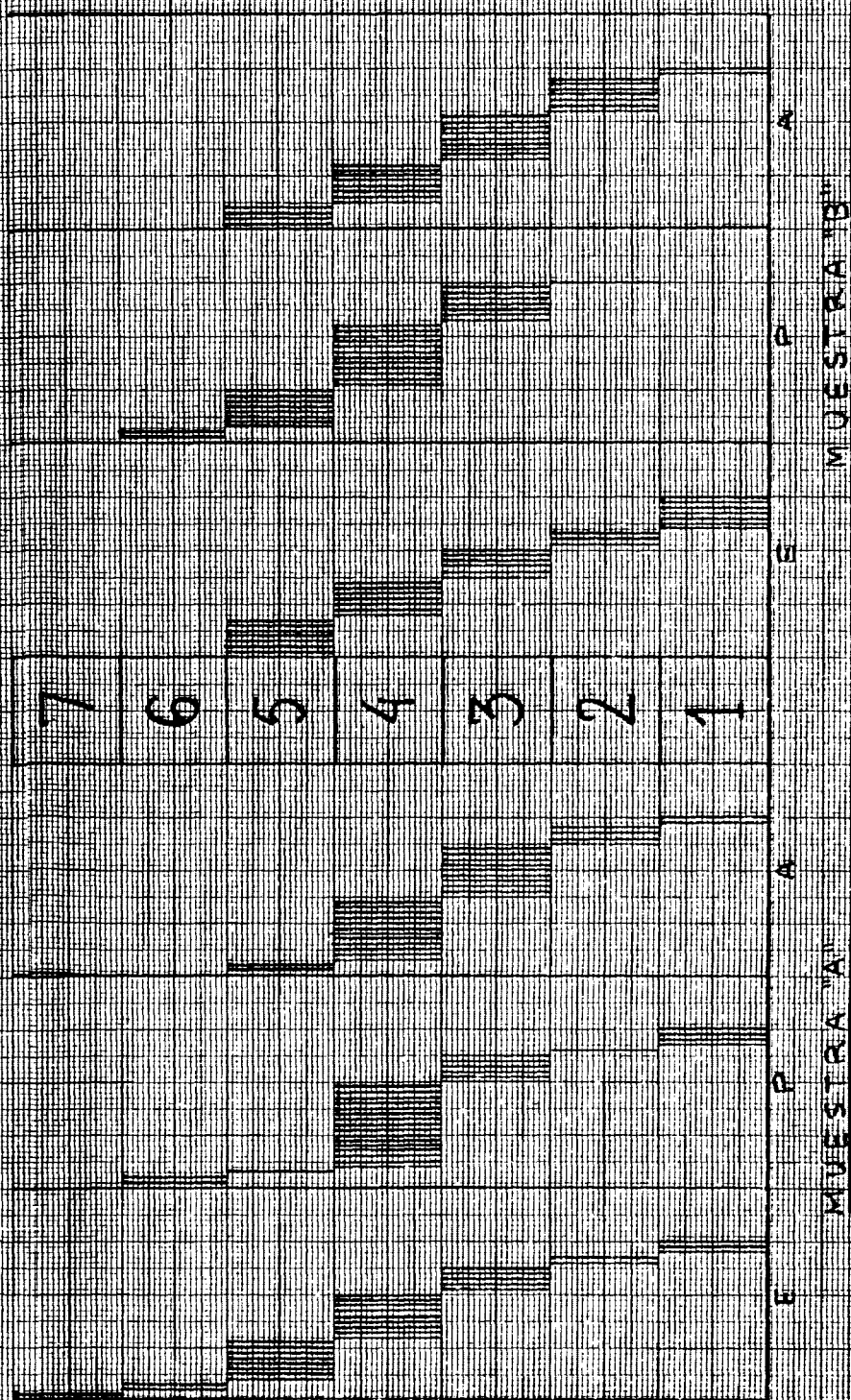
MUESTRA "B"

MUESTRA "A"

CONCEPTO 1: EL GARDEN

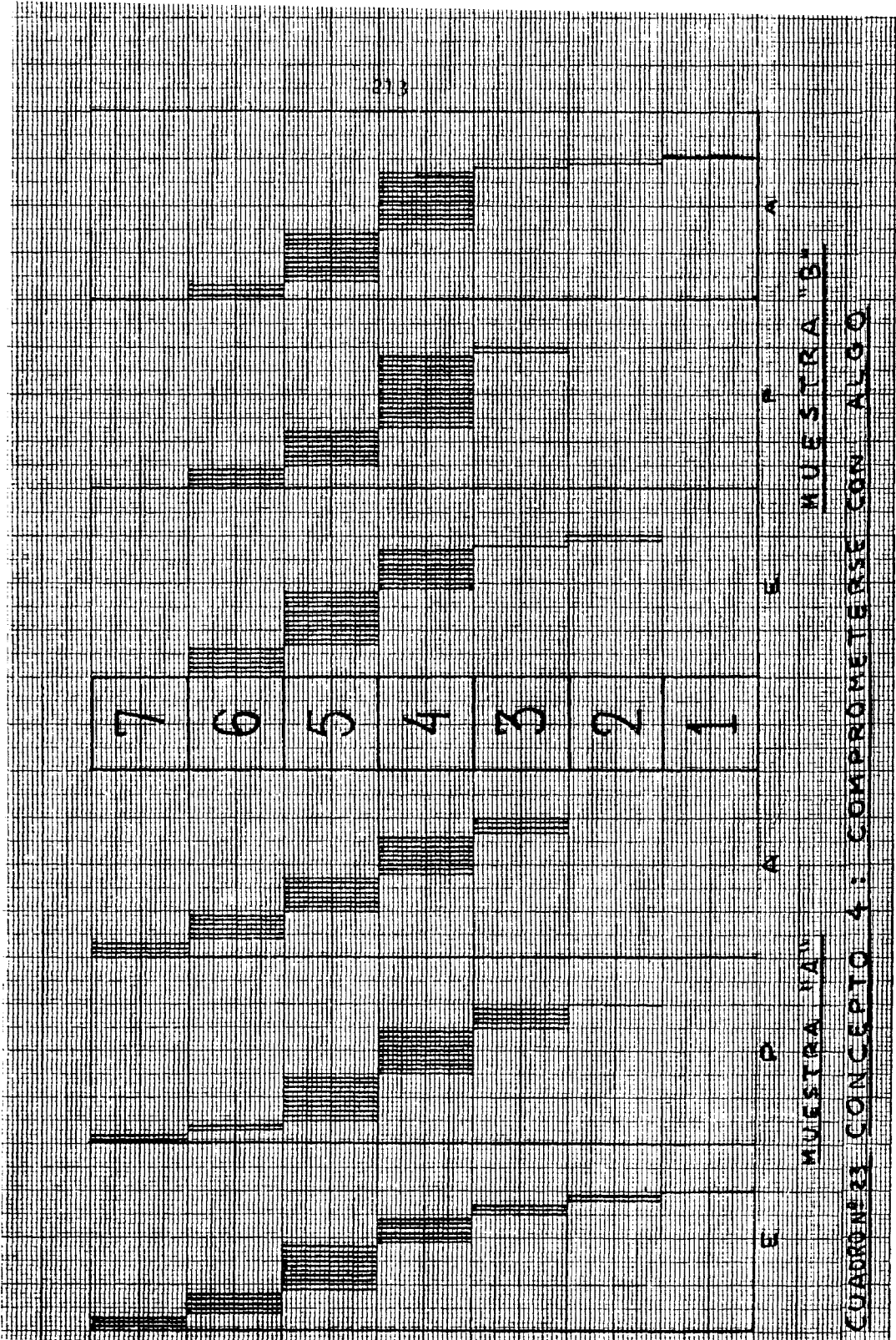
CUADRO Nº 20

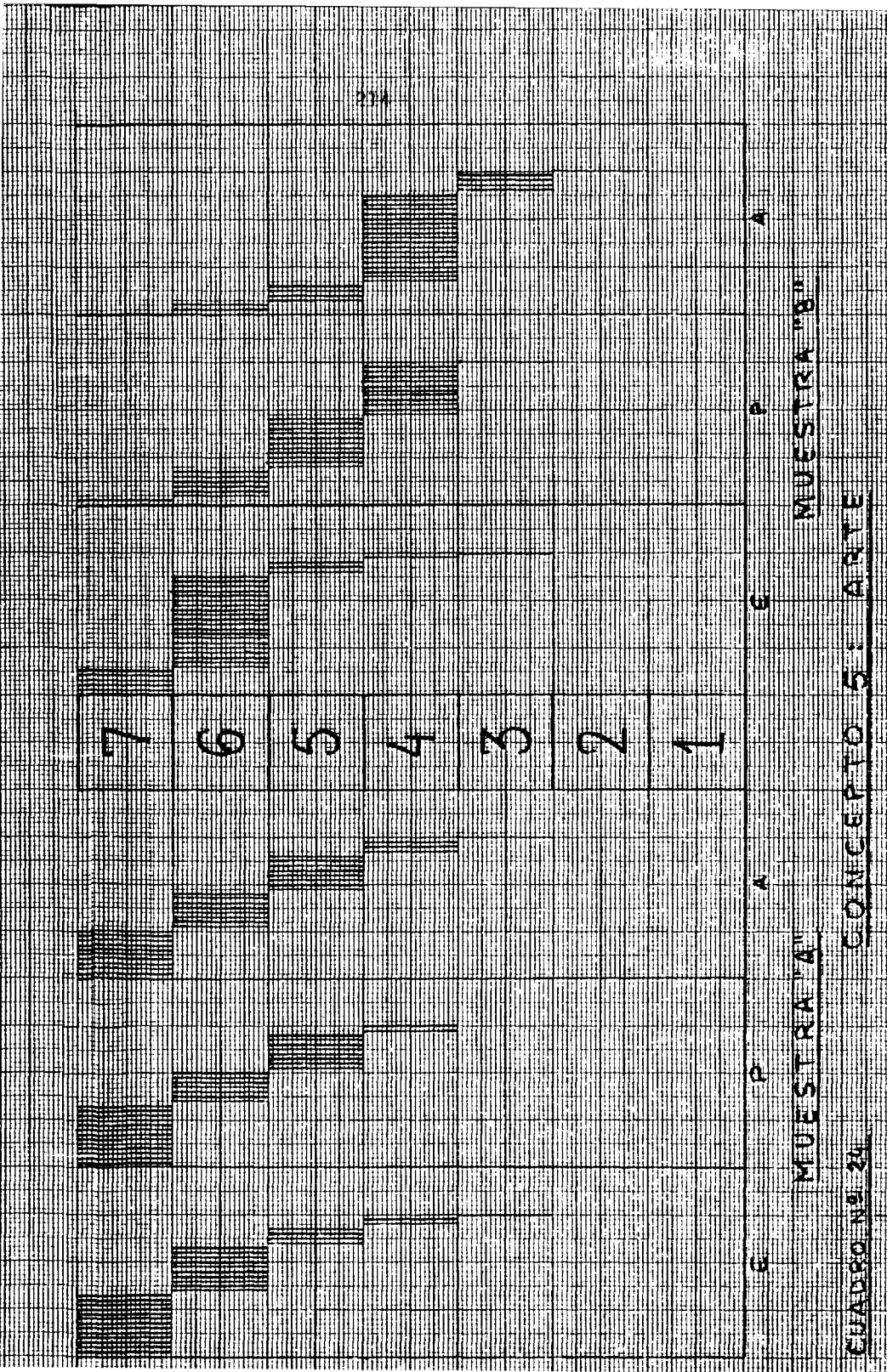




CUBANO Nº 22 CONCEPTO 31 LA NOSTALGIA

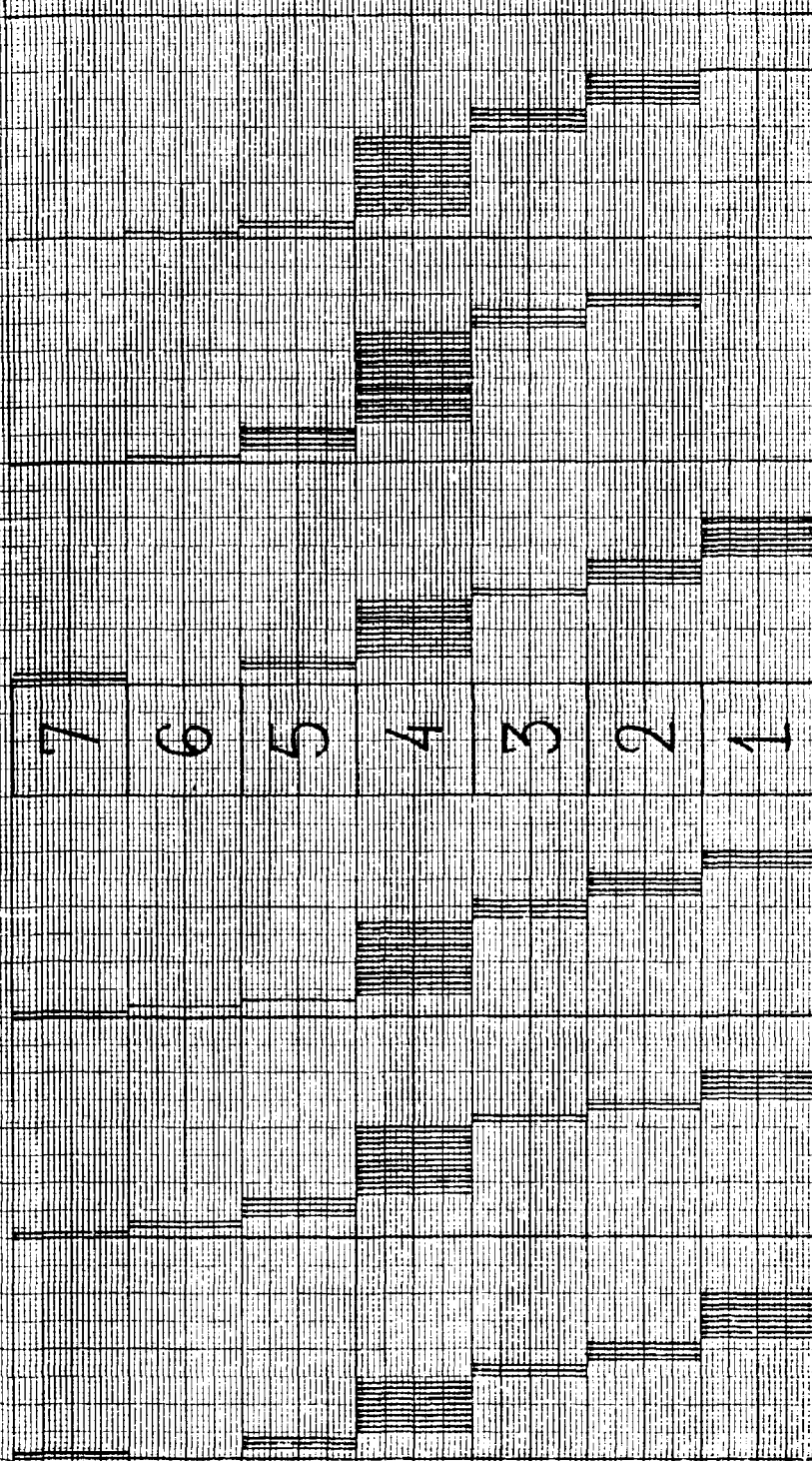












A

P

E

A

P

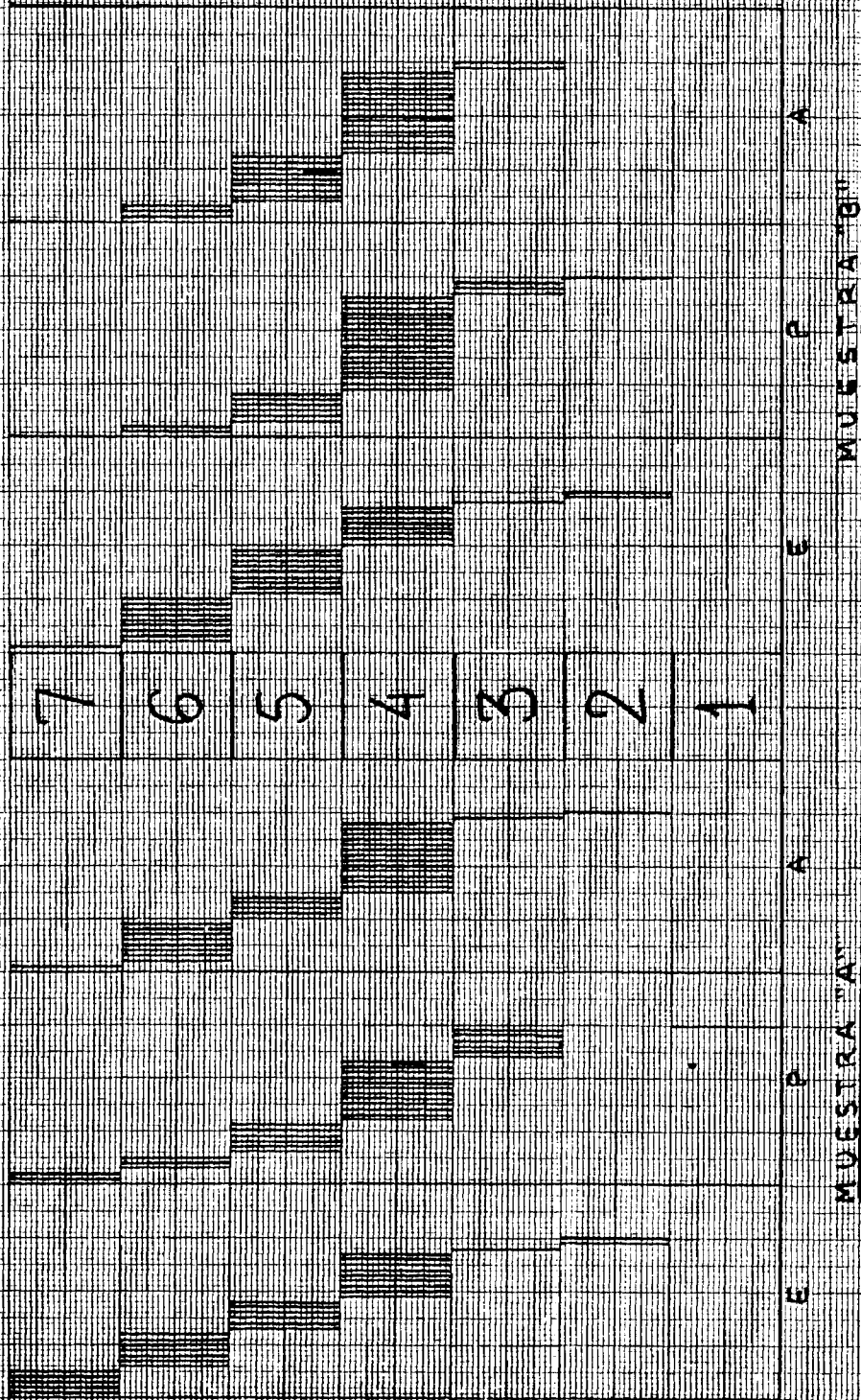
E

MUESTRA "B"

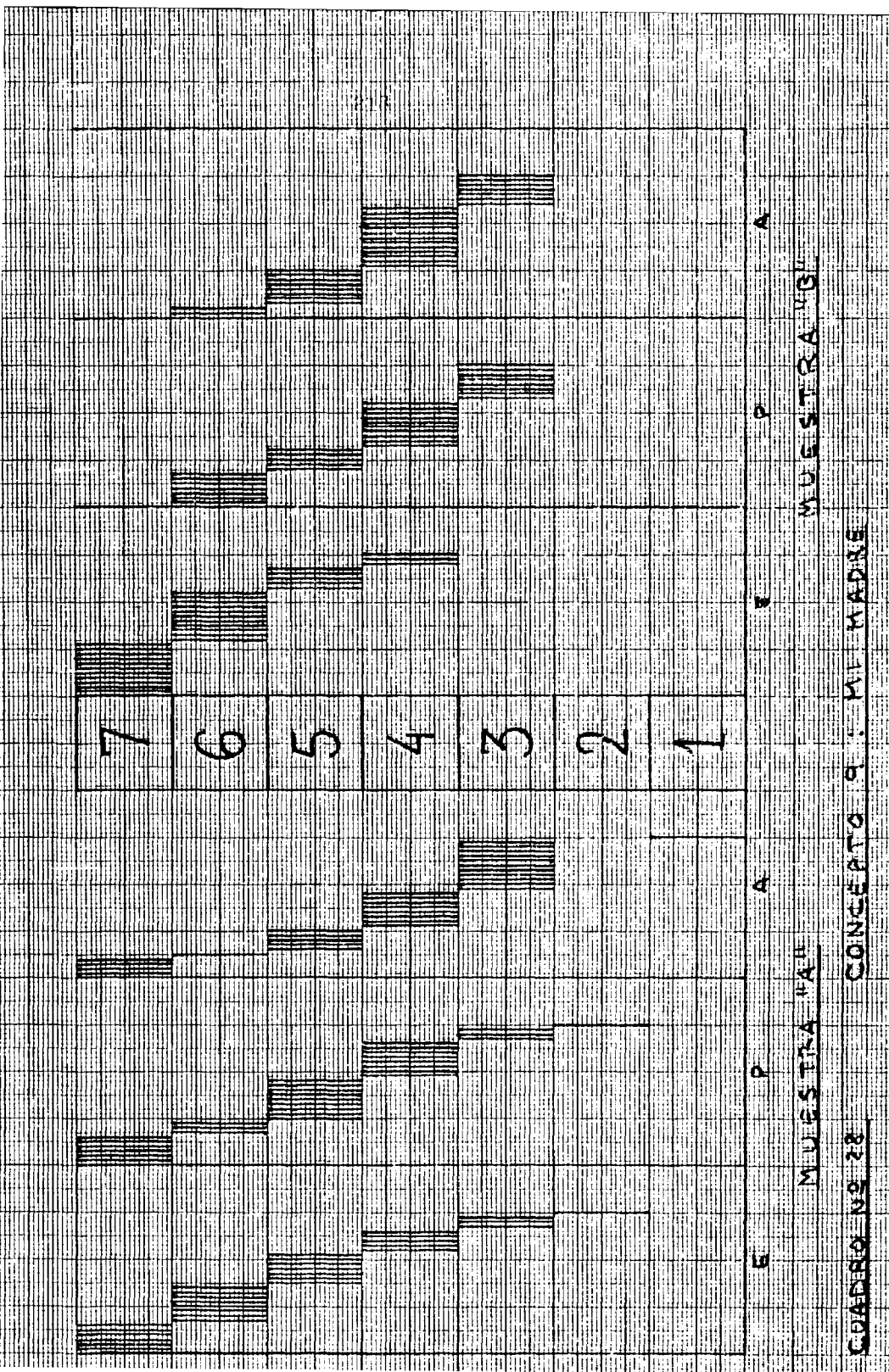
MUESTRA "A"

CUADRO N° 26. CONCEPTO Y: SER ENVIADO

400

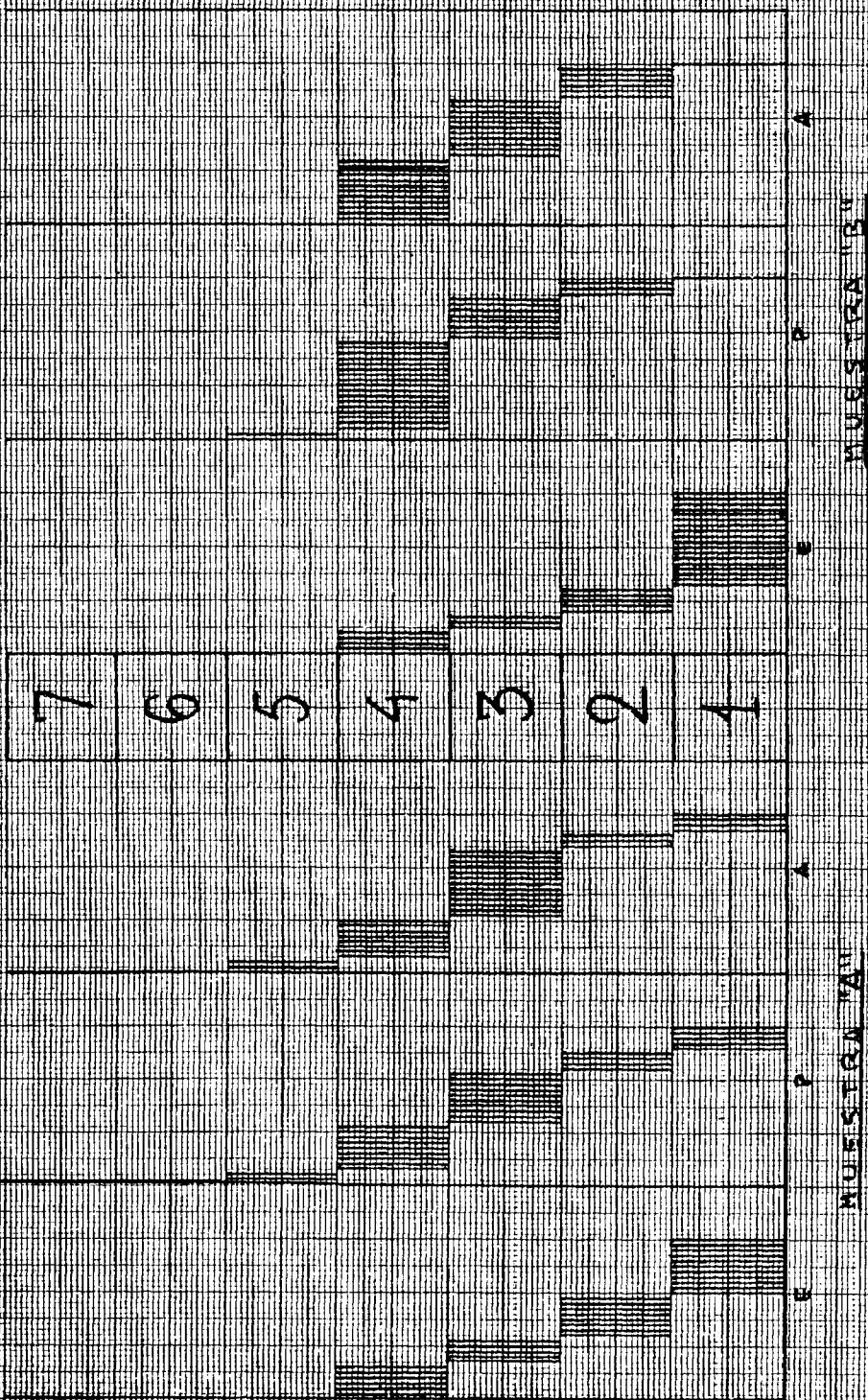


CUADRO Nº 23 CONCIERTO 8: FIARSE DE LOS OTROS



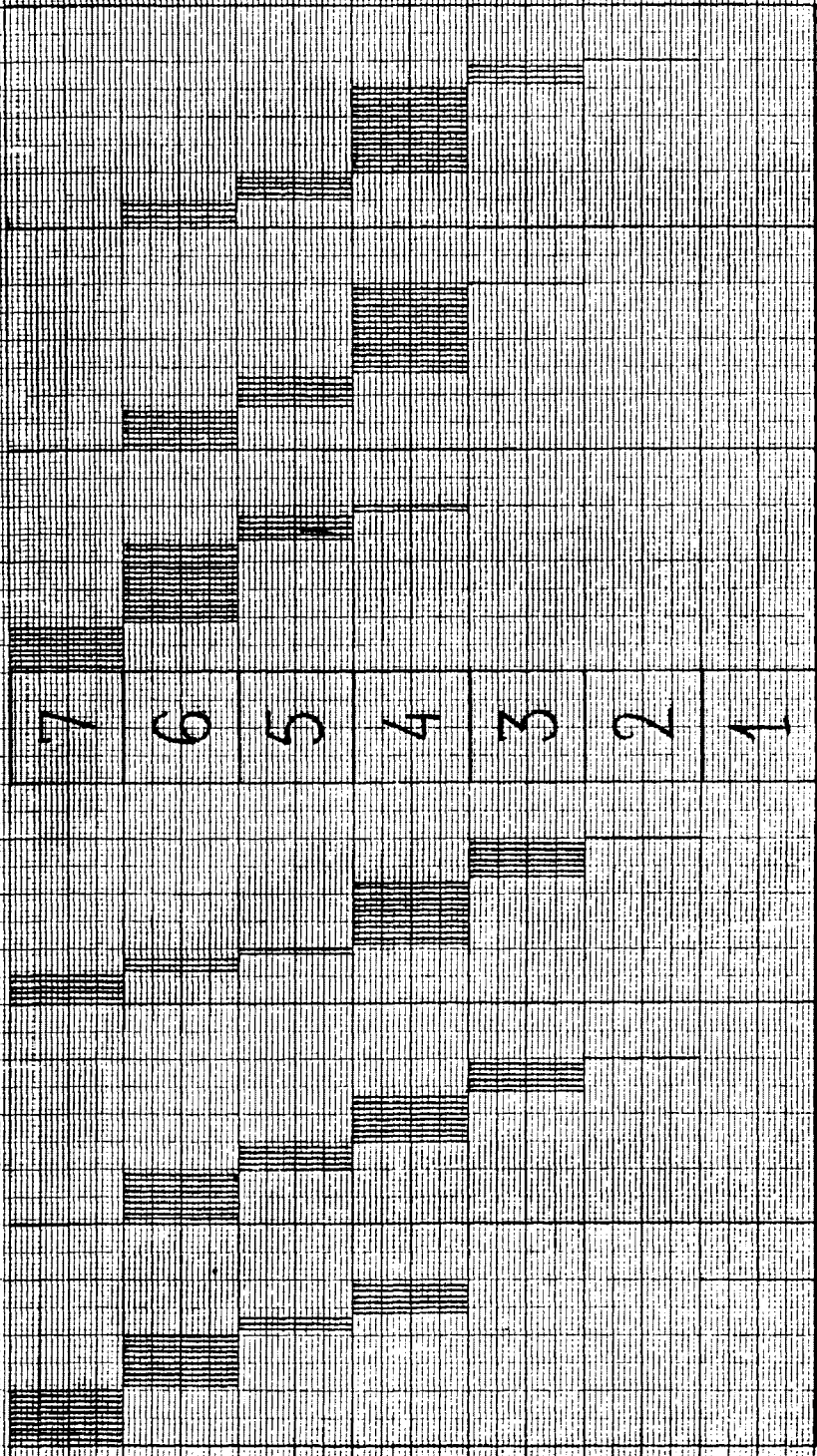


218



CUADRO Nº 29 CONCEPTO A SER CONSIDERADO RIDÍCULO

220



A

P

E

A

P

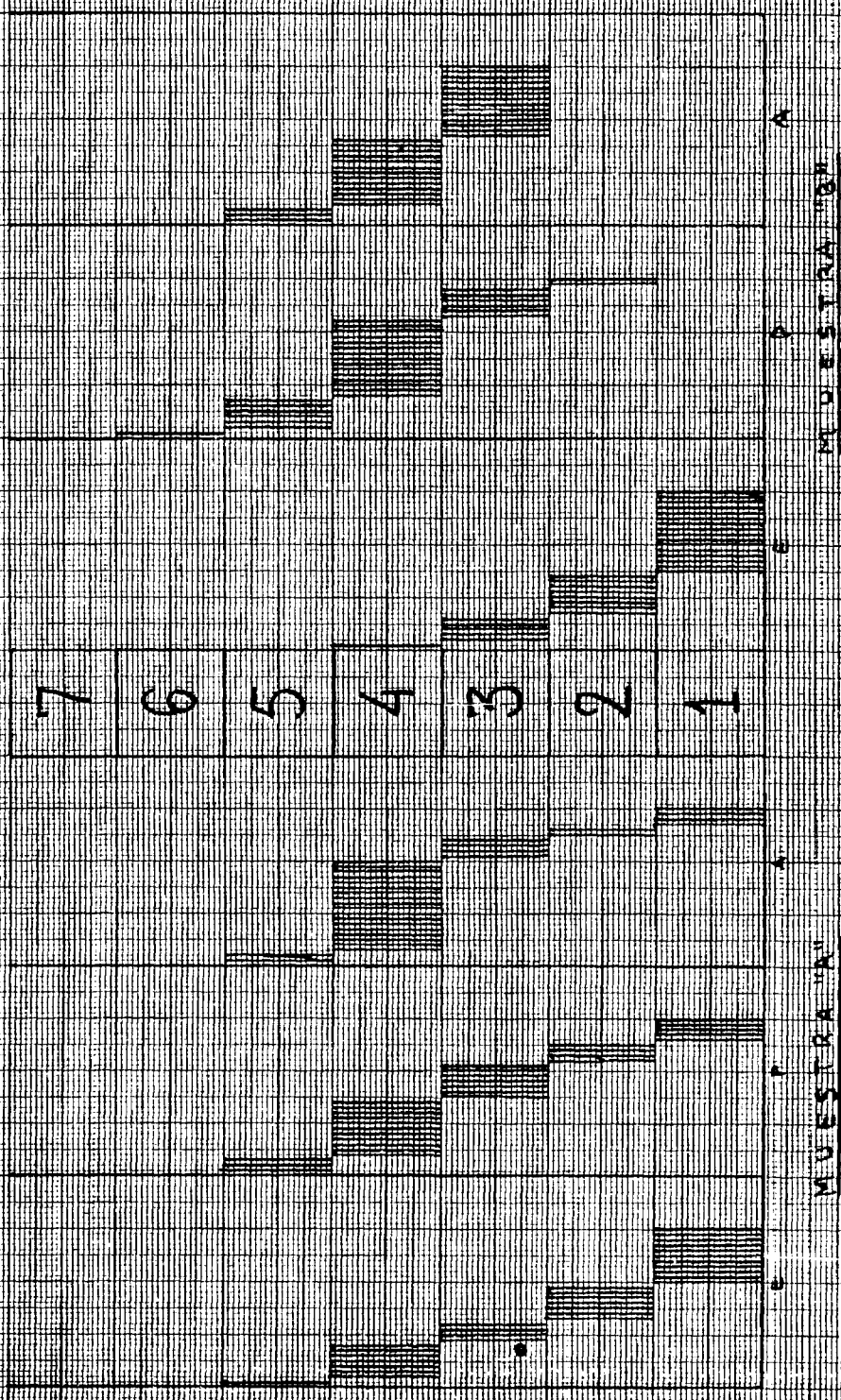
E

MUESTRA "B"

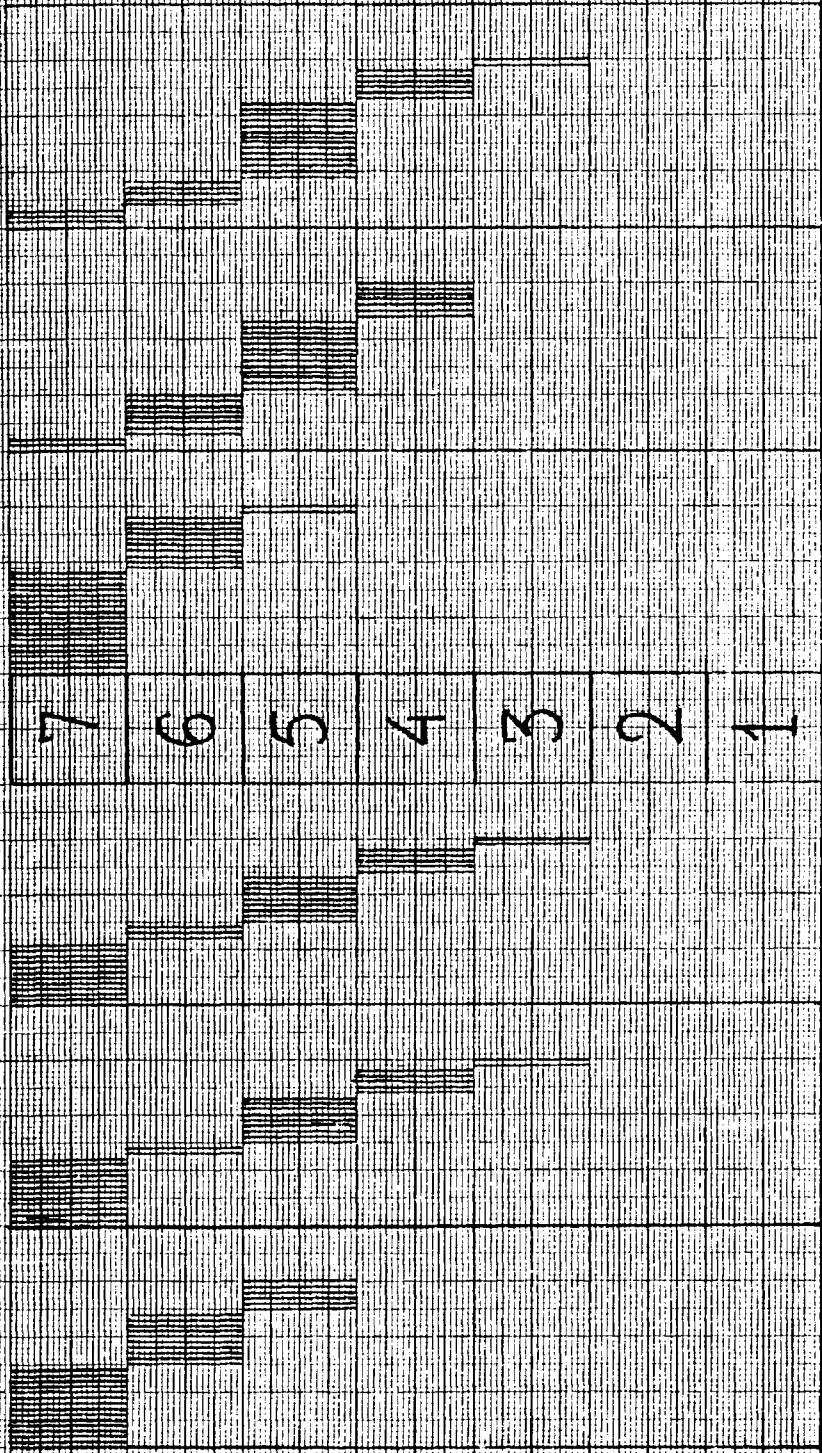
MUESTRA "A"

CUADRO Nº 30 CONCEPTO 11: CONFIAR EN EL PADRE

188



CUADRO Nº 31 CONCEPTO 123 LA AGRESIVIDAD CONTRA MI



7 6 5 4 3 2 1

MUESTRA "A"

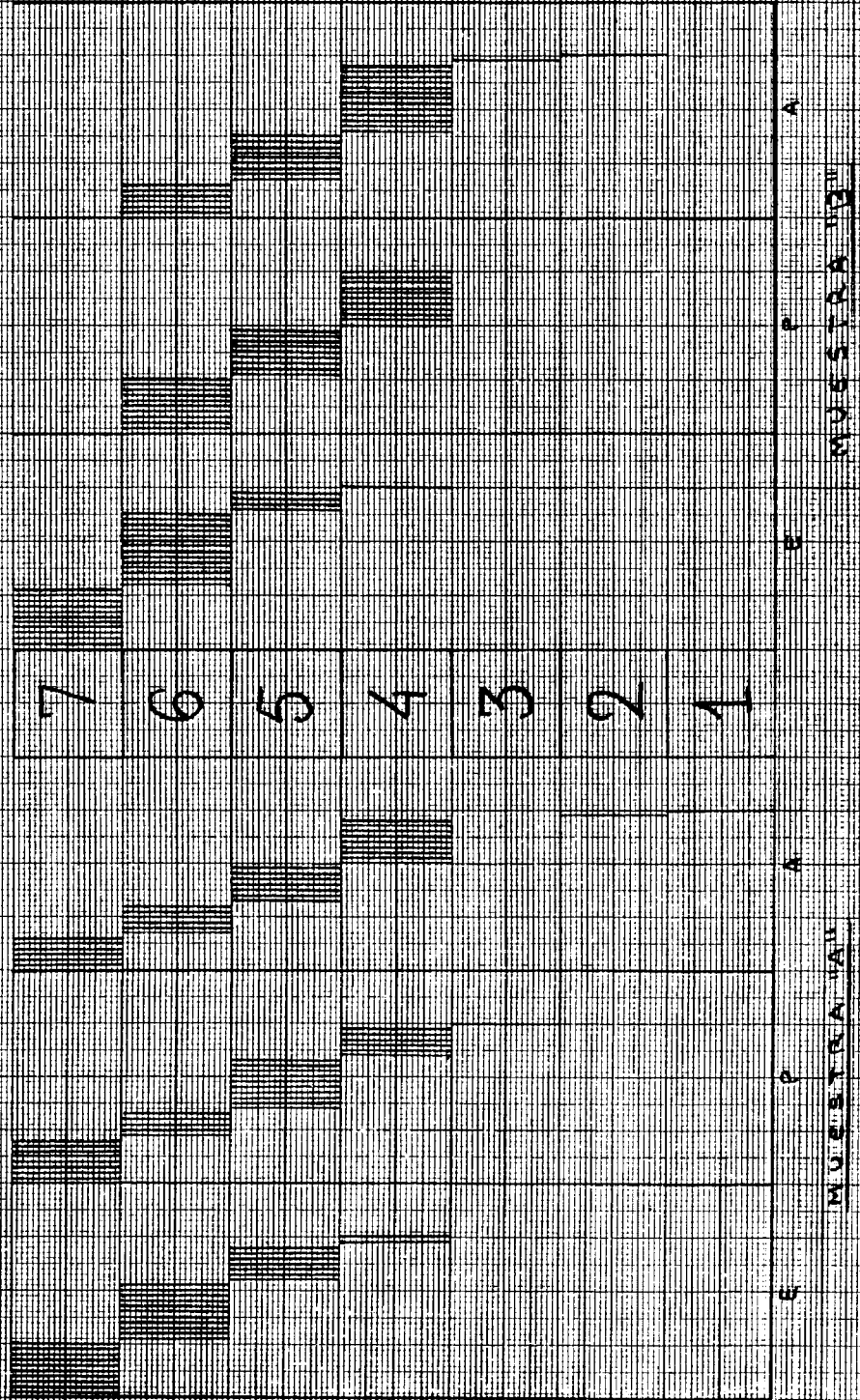
MUESTRA "B"

CUADRO Nº 32

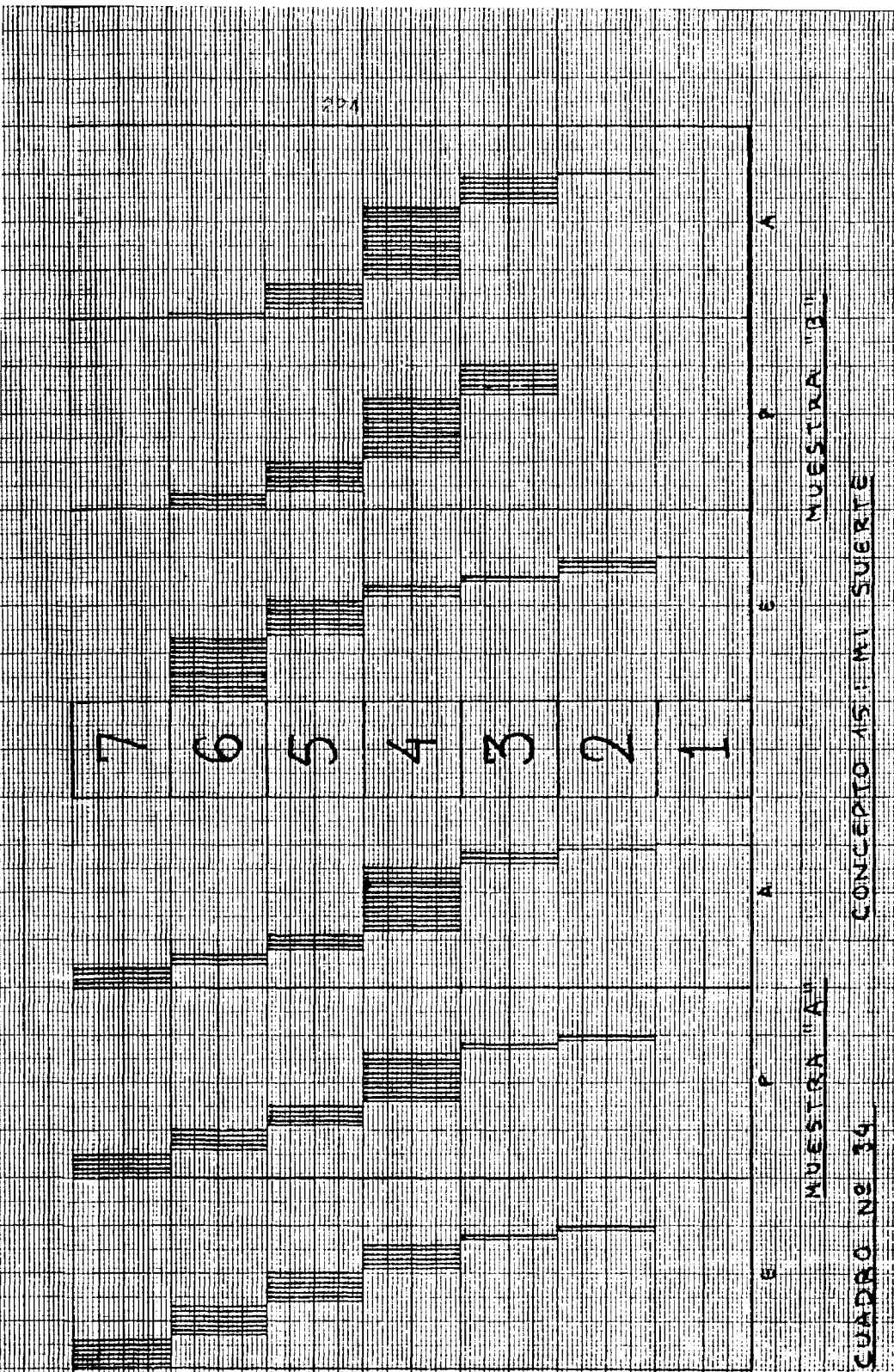
CONCEPTO 13: AMAR

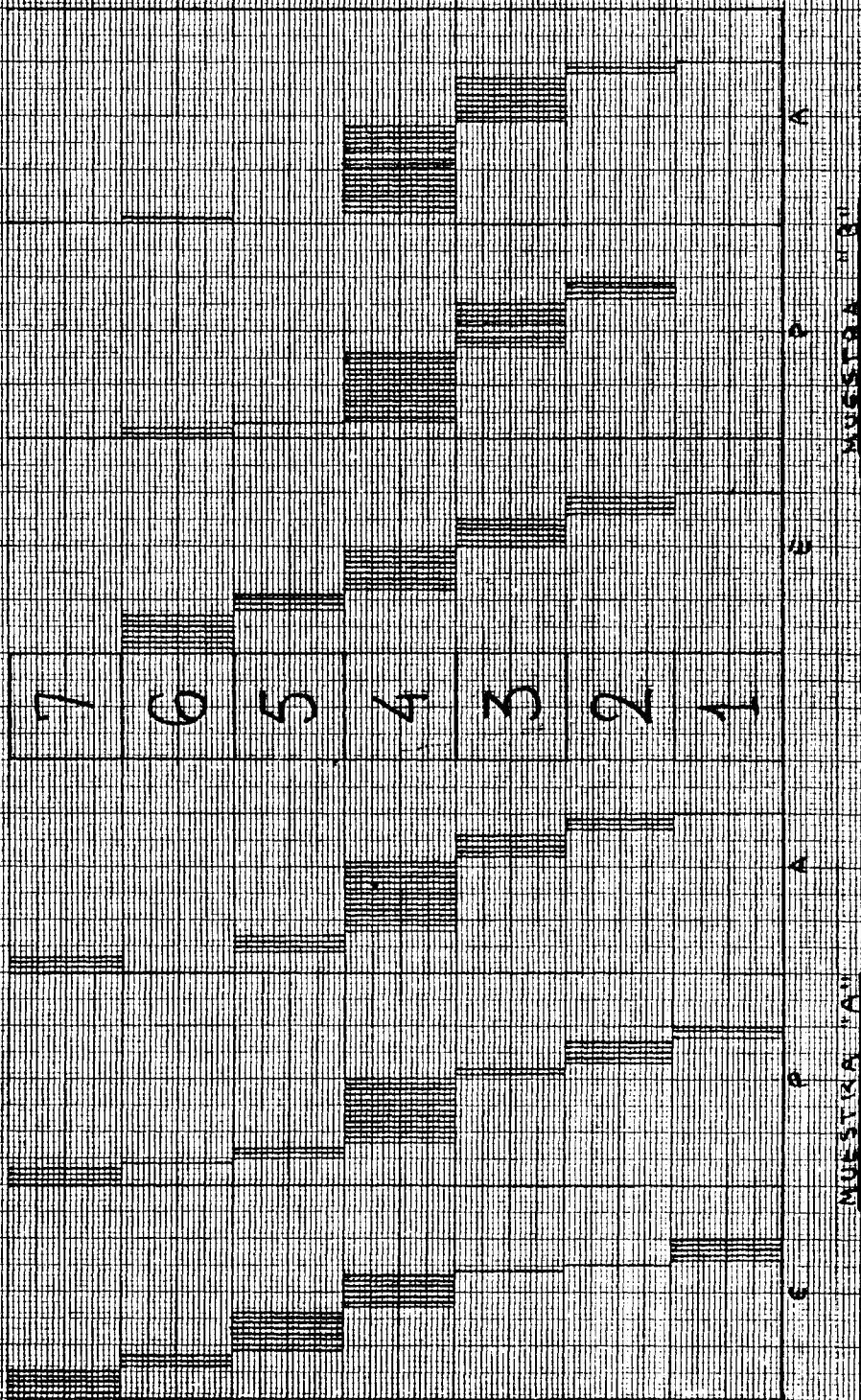


323

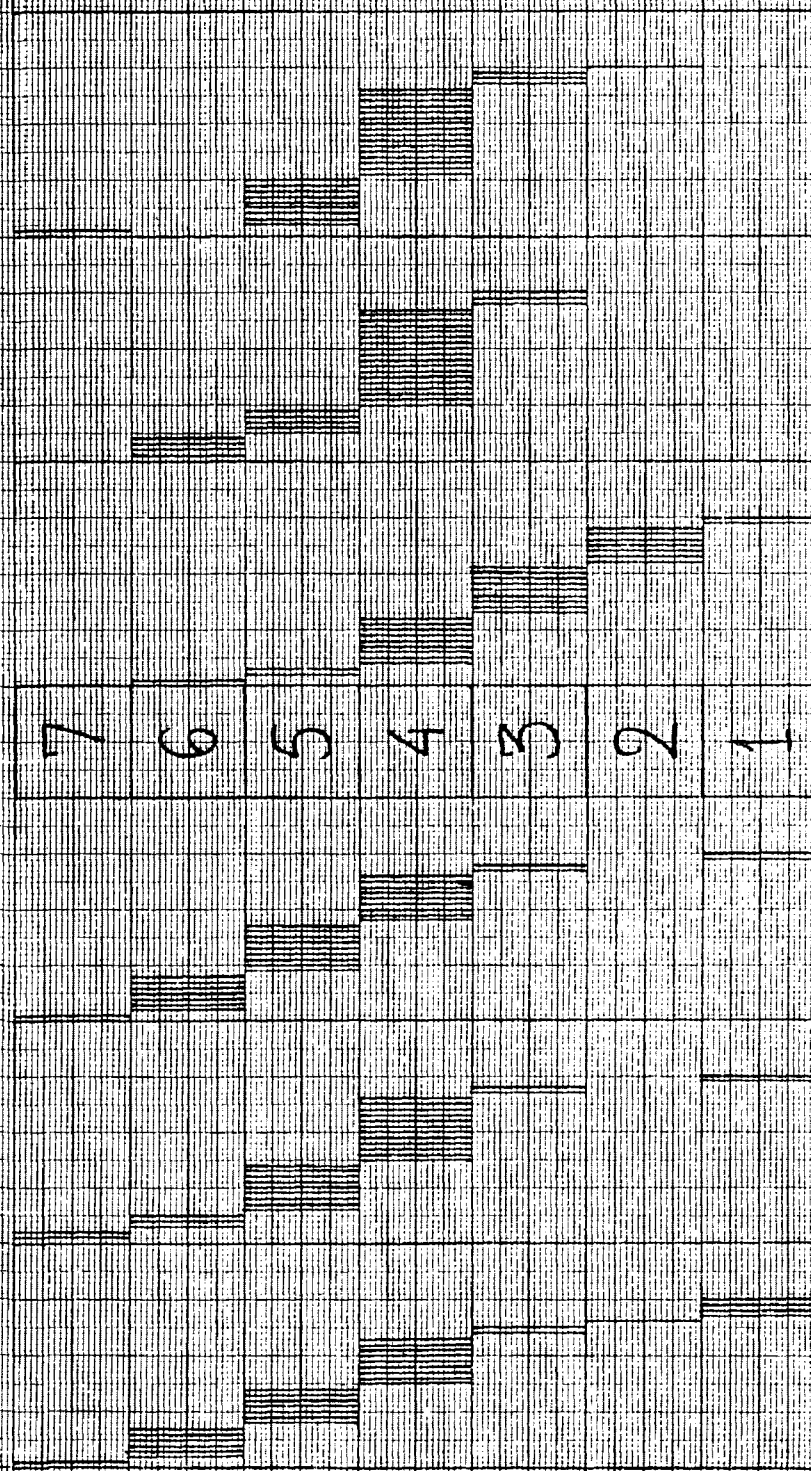


CUADRO N° 33 CONCEPTO 14 SENTIRSE SEGURO





CUADRO Nº 35 CONCEPTO (G.) SER PROTEGIDO Y CUIDADO



A

P

P

A

P

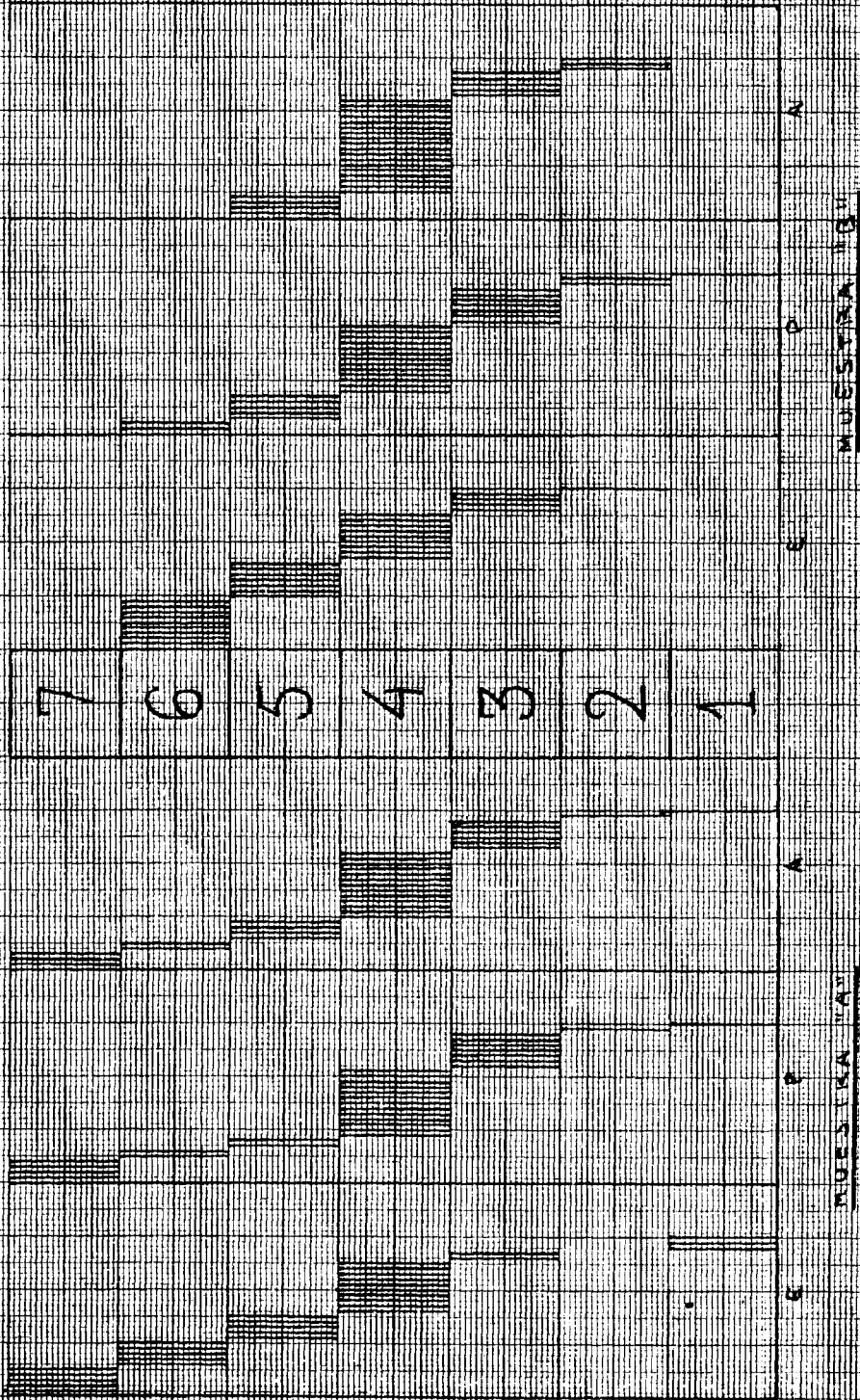
P

MUESTRA "B"

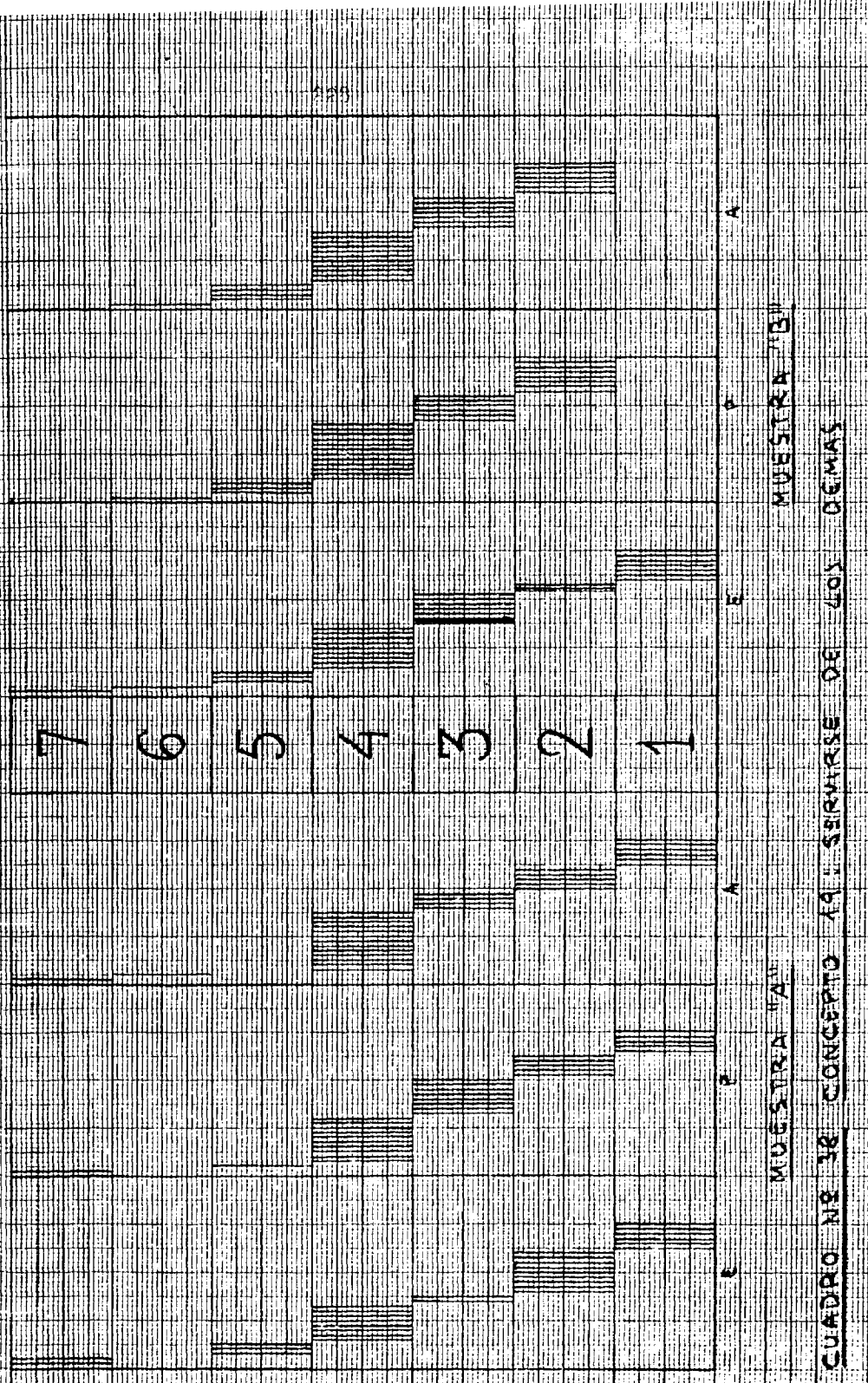
MUESTRA "A"

CUADRO N.º 36 CONCEPTO DE EXPONERSE AL PELIGRO



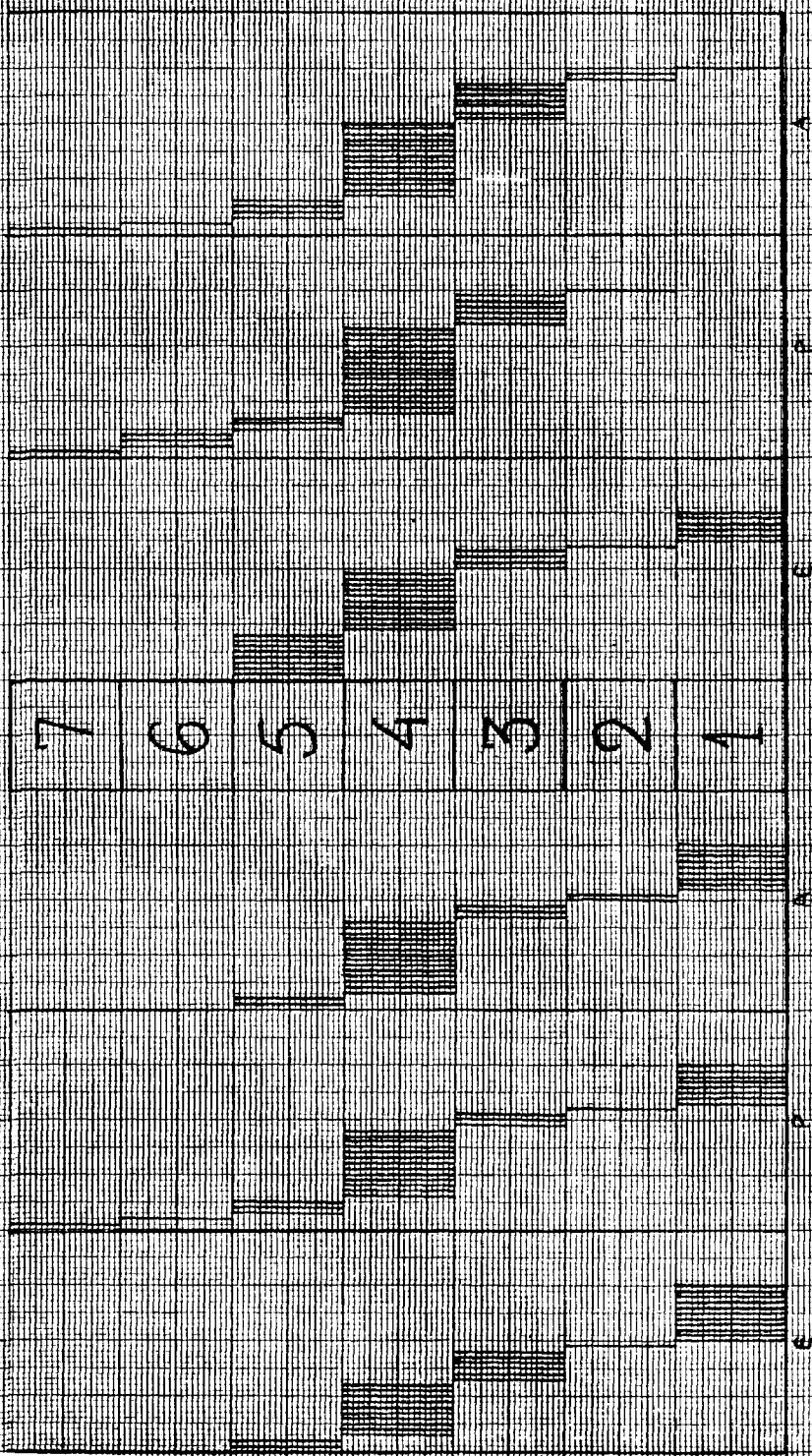


CUADRO N° 33 CONCEPTO 18: SER PREFERIDO



CUADRO Nº 18 CONCEPTO 19. SERVIRSE DE LOS DEMAS

239

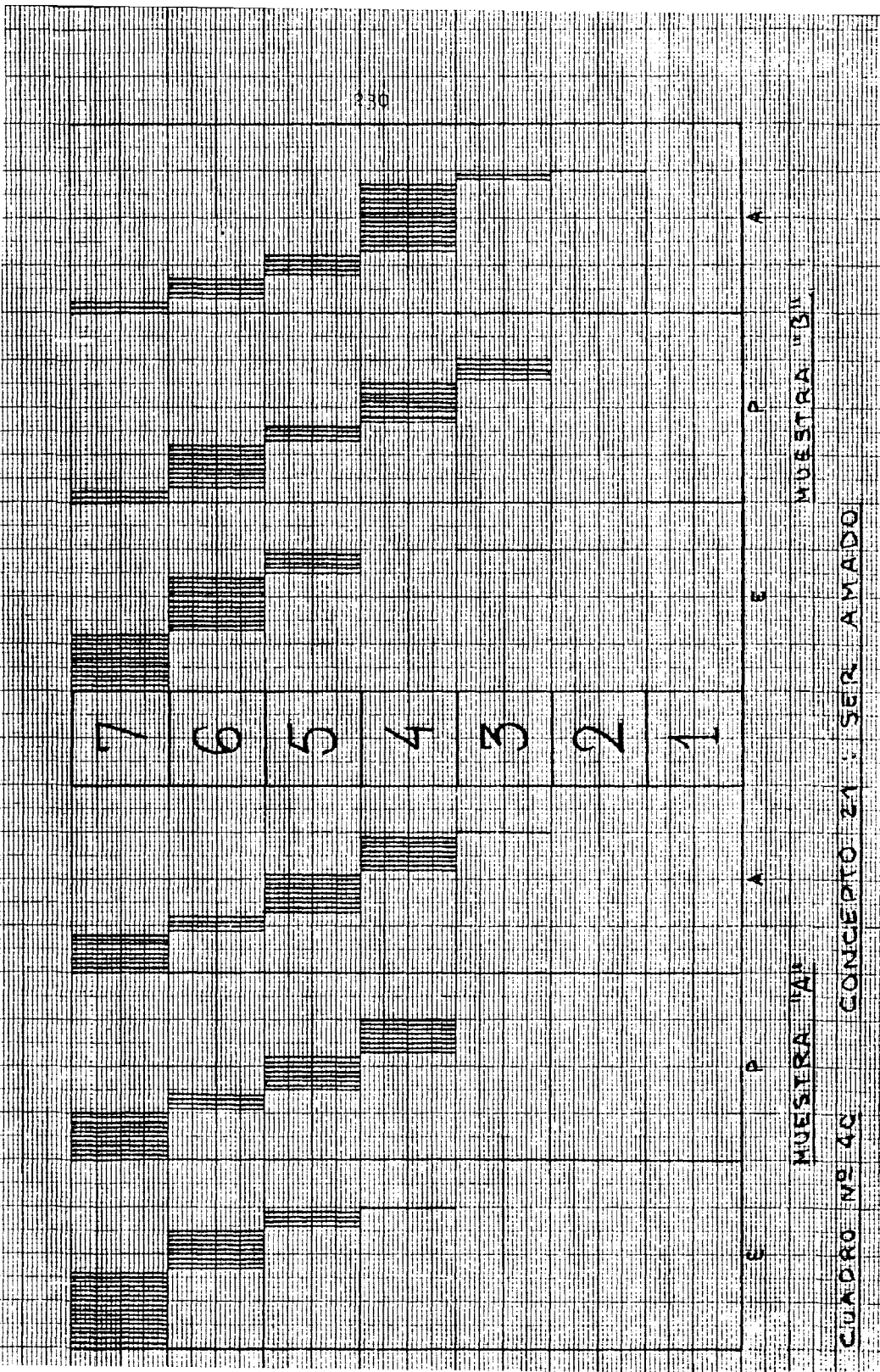


MUESTRA N° 30

CONCEPTO 201 EL PODER

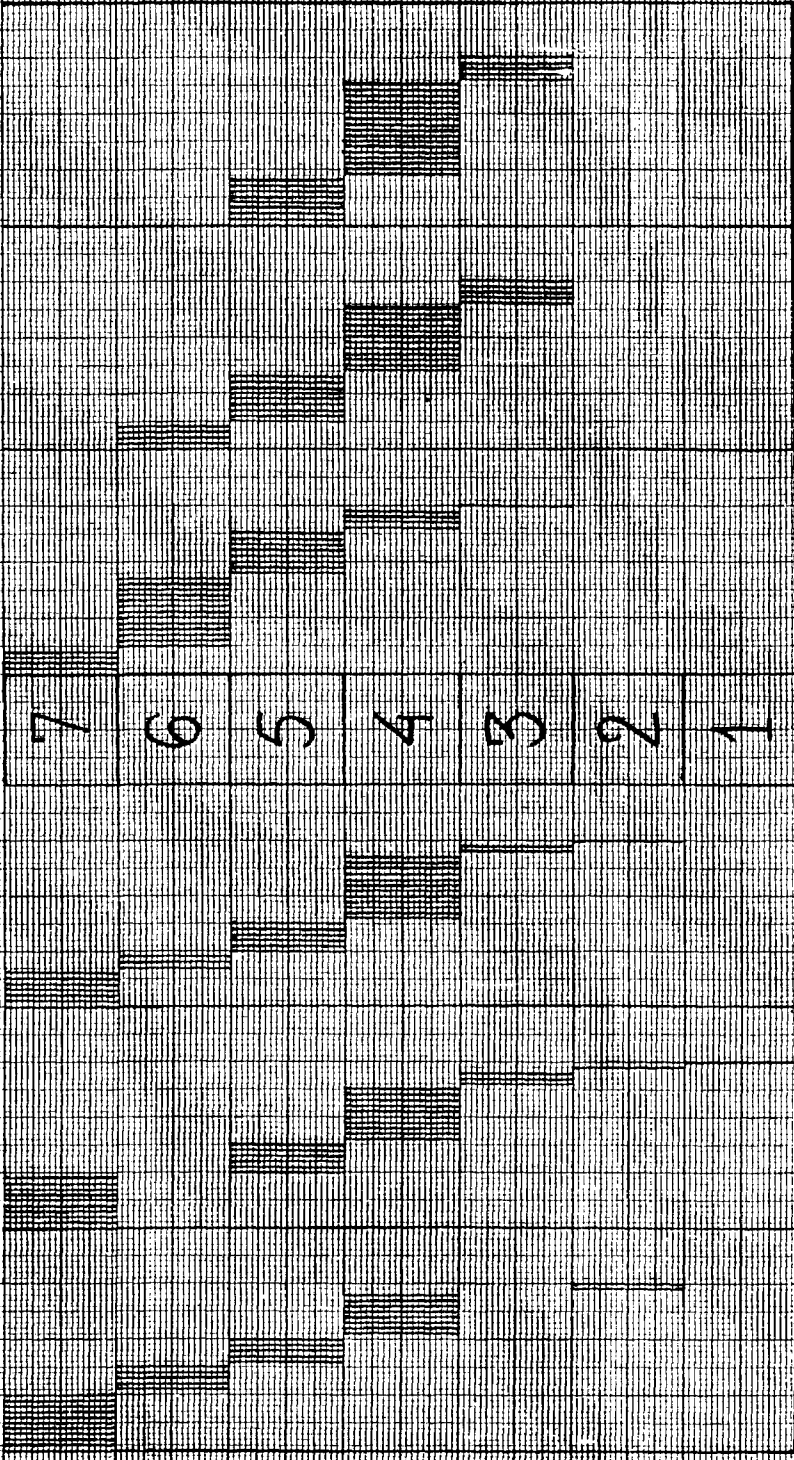
MUESTRA N° 39

CUADRO N° 39





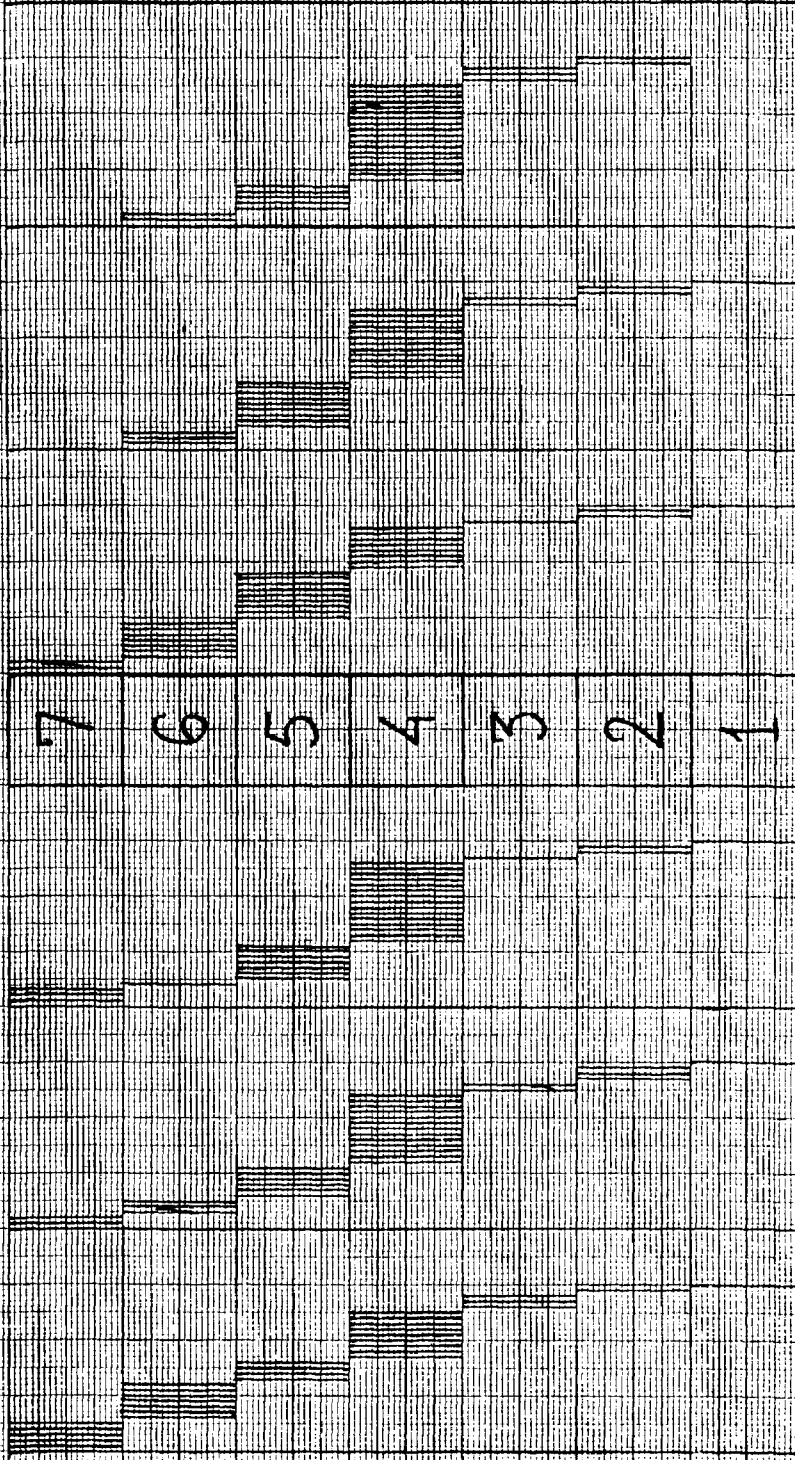
231



C P A C P A

MUESTRA VAL MUESTRA VAL

CONCEPTO 22: SER CONOCIDO COMO UNO ES

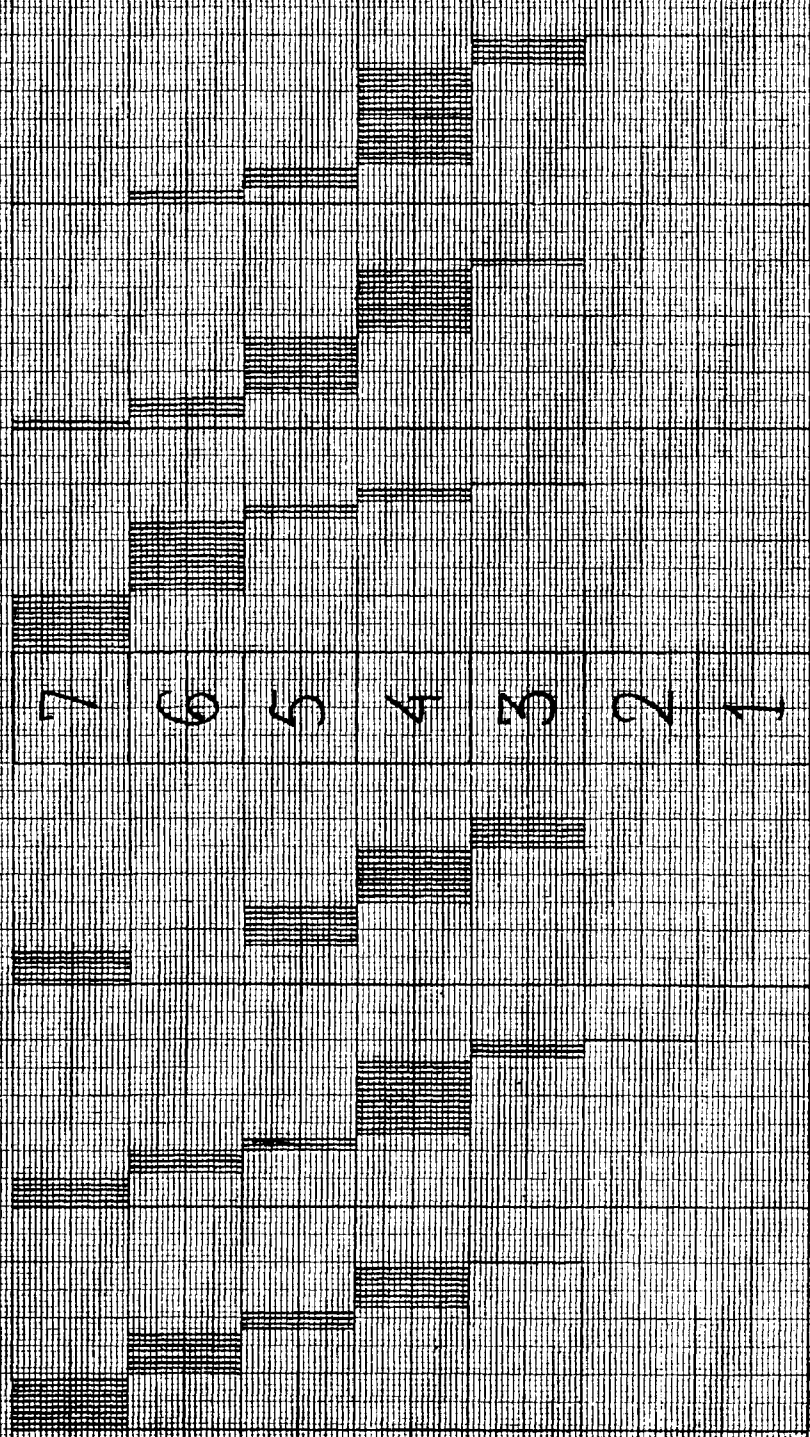


E P A P A P A

MUESTRA "A" MUESTRA "B" MUESTRA "C" MUESTRA "D"

CUADRO Nº 42 CONCEPTO 231 SER ELOGIADO Y ADMIRADO

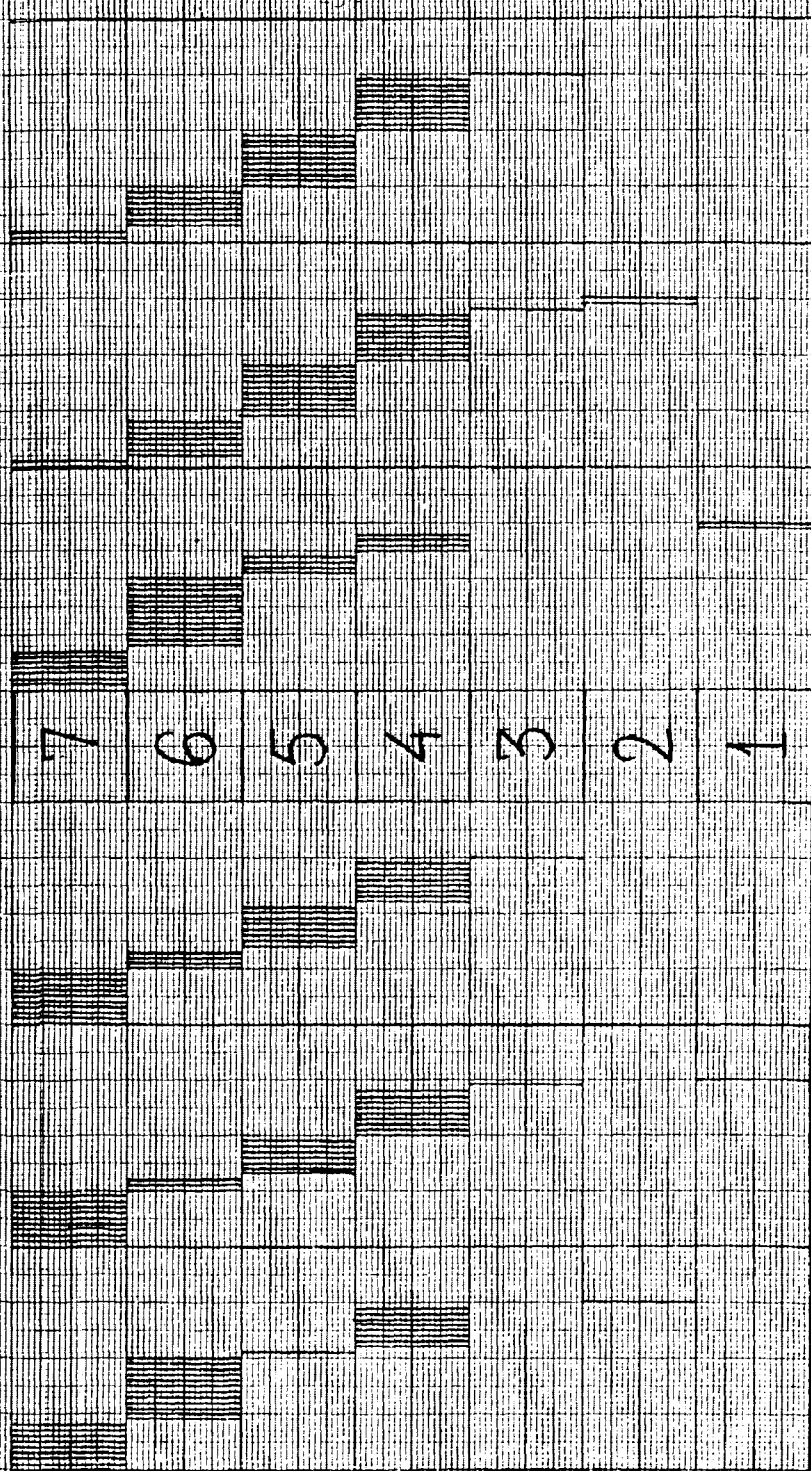
733



MUESTRA 18

MUESTRA 40

CUADRO N° 43 CONCEPTO 24 Y CONFINAR EN LA MADRE

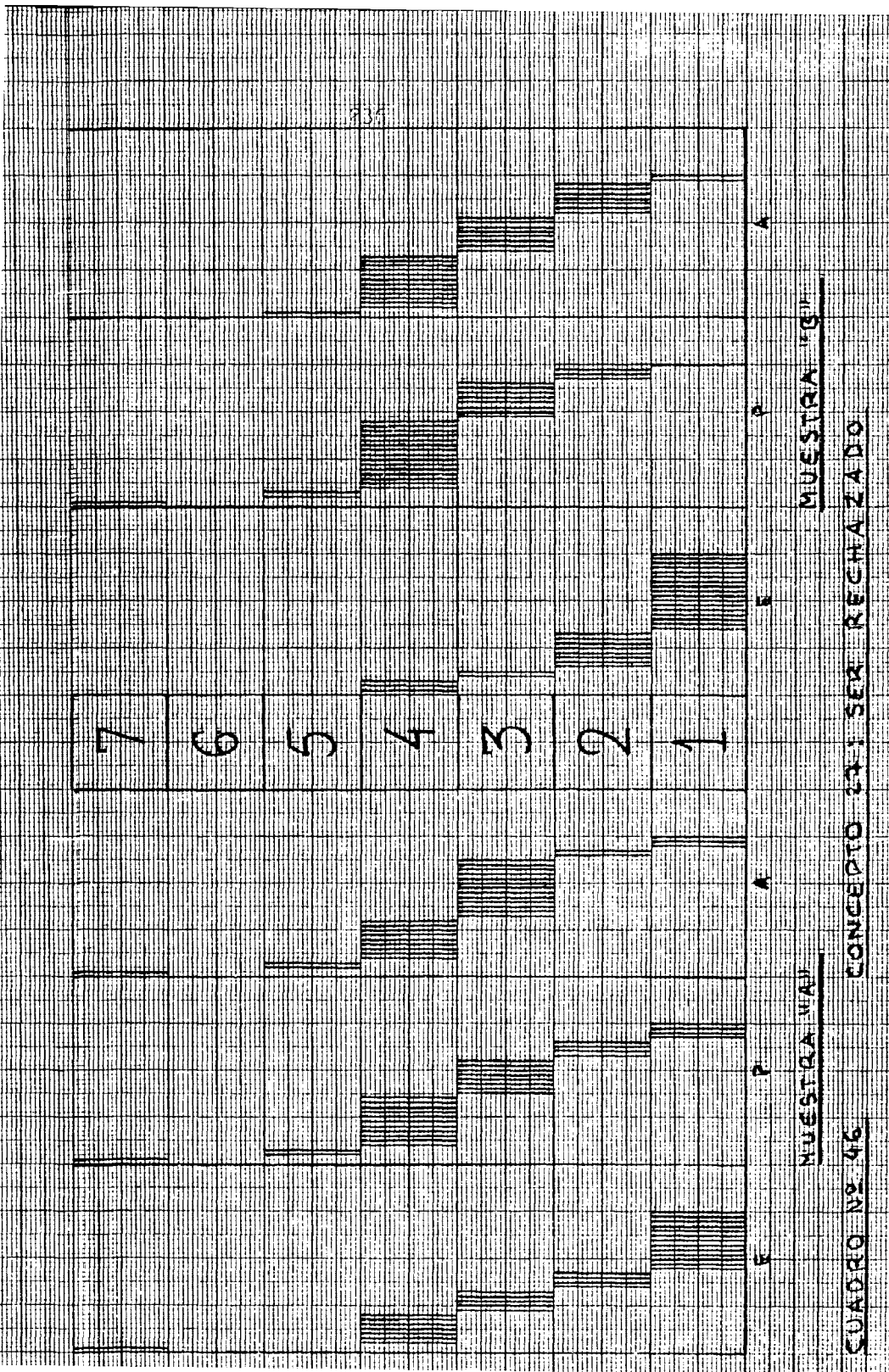


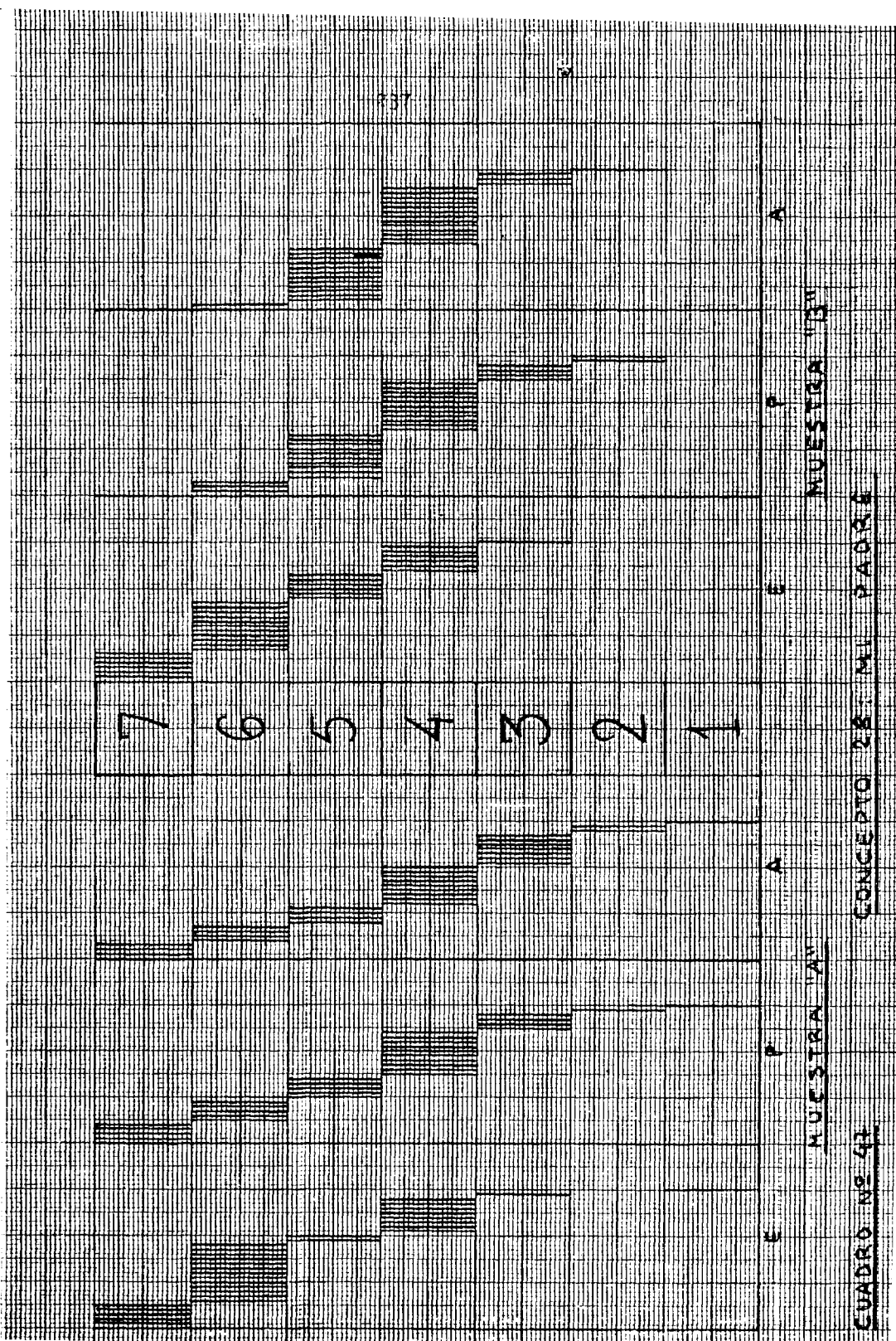
G P A  
 MUESTRA "A"  
 MUESTRA "B"

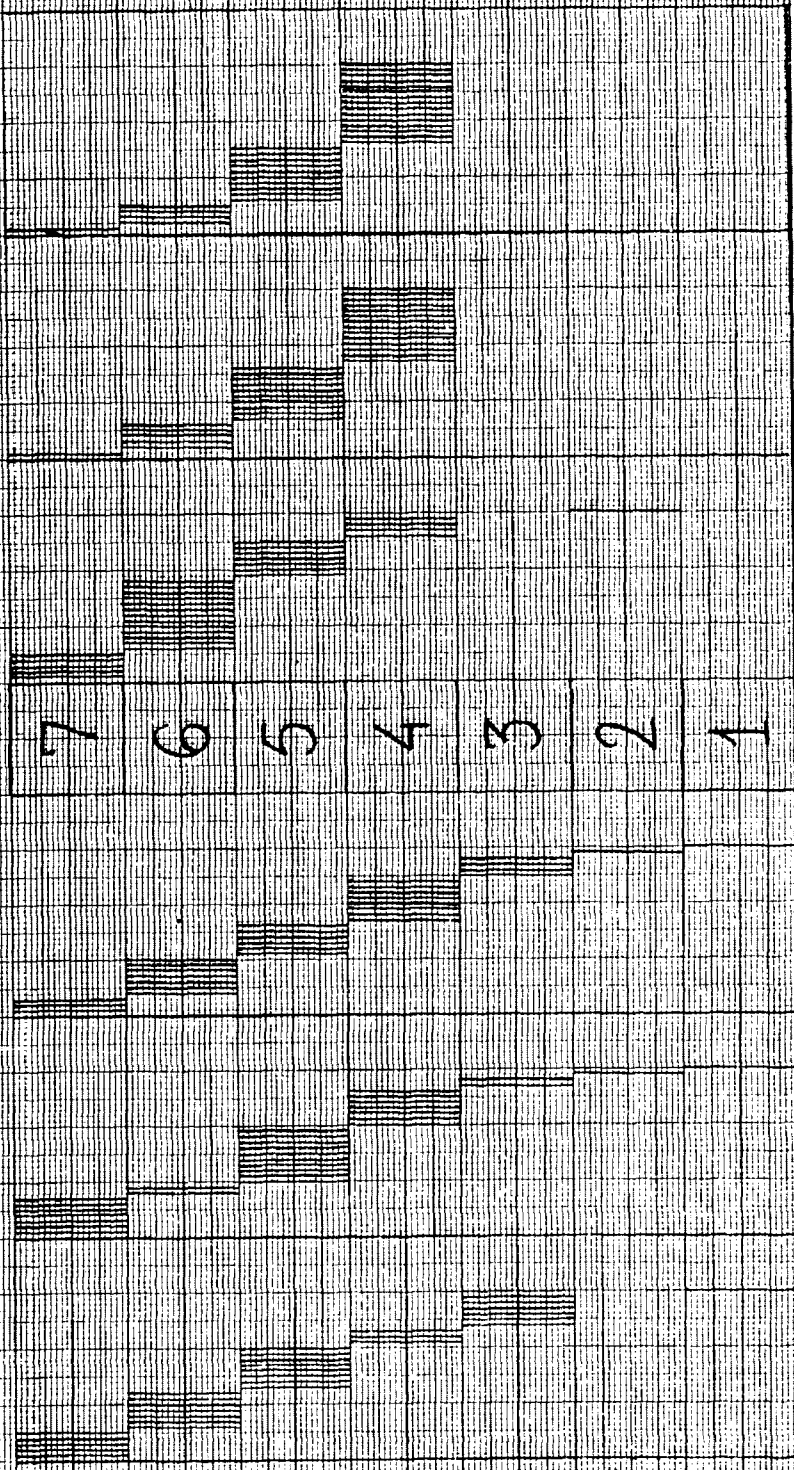
CUADRO Nº 44 CONCEPTO 25 : EL YO QUE ME GUSTARÍA SER











A

P

E

A

P

E

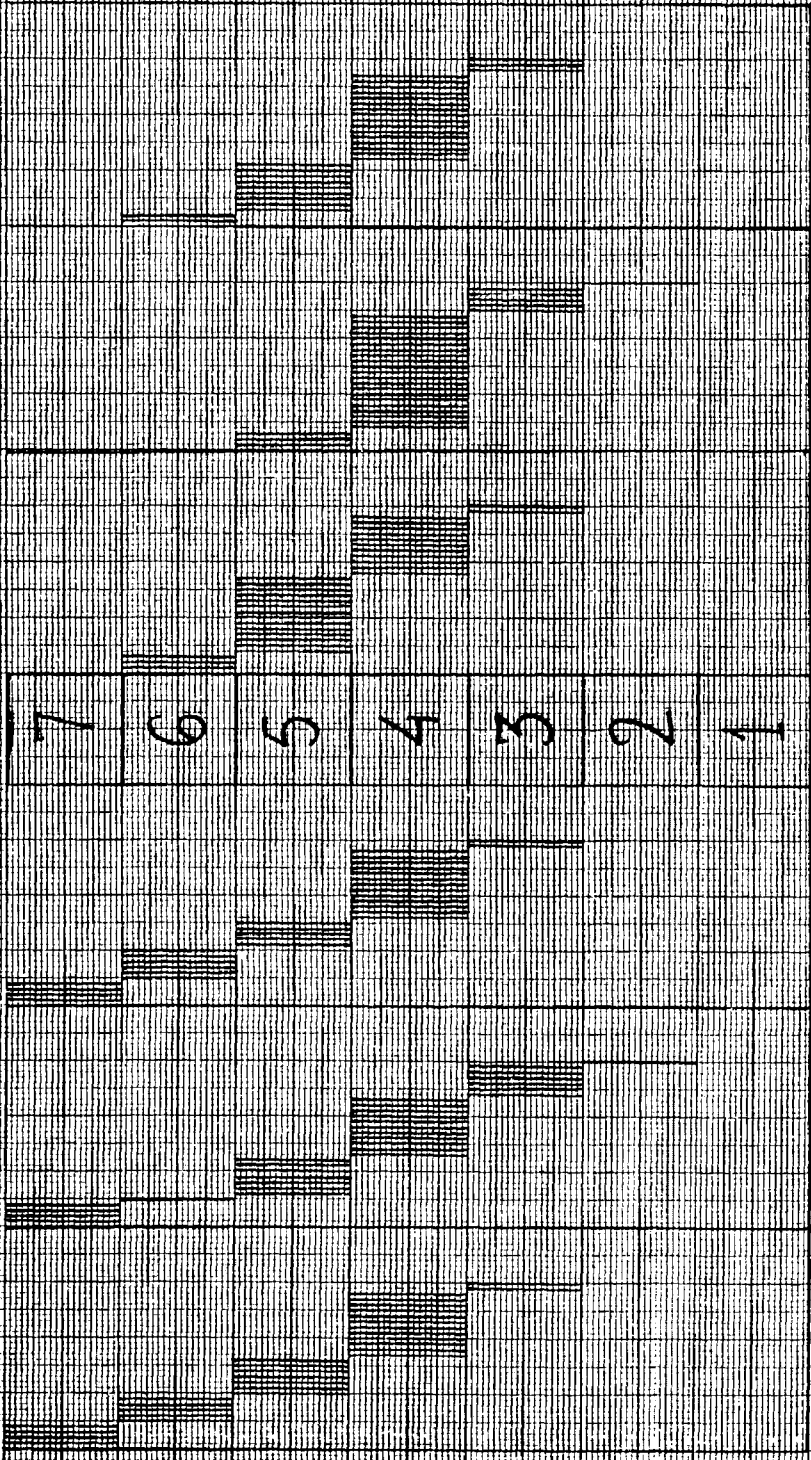
MUESTRA "B"

MUESTRA "A"

CUADRO Nº 48. CONCEPTO 29. BASARSE A SI MISMO



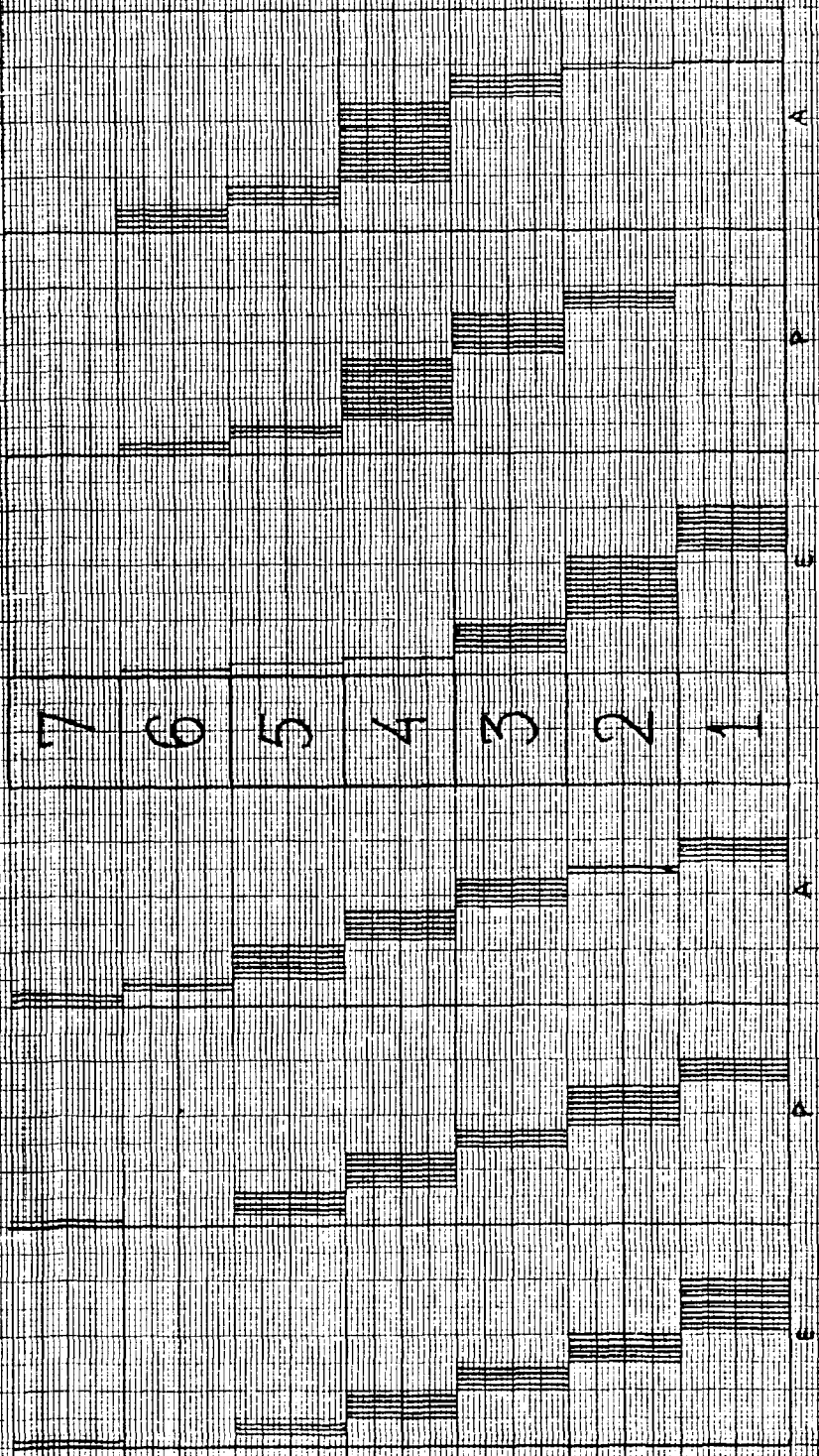
239



MUESTRA "B"

CONCEPTO 30: Y0

CUADRO N° 49



A

P

E

A

P

E

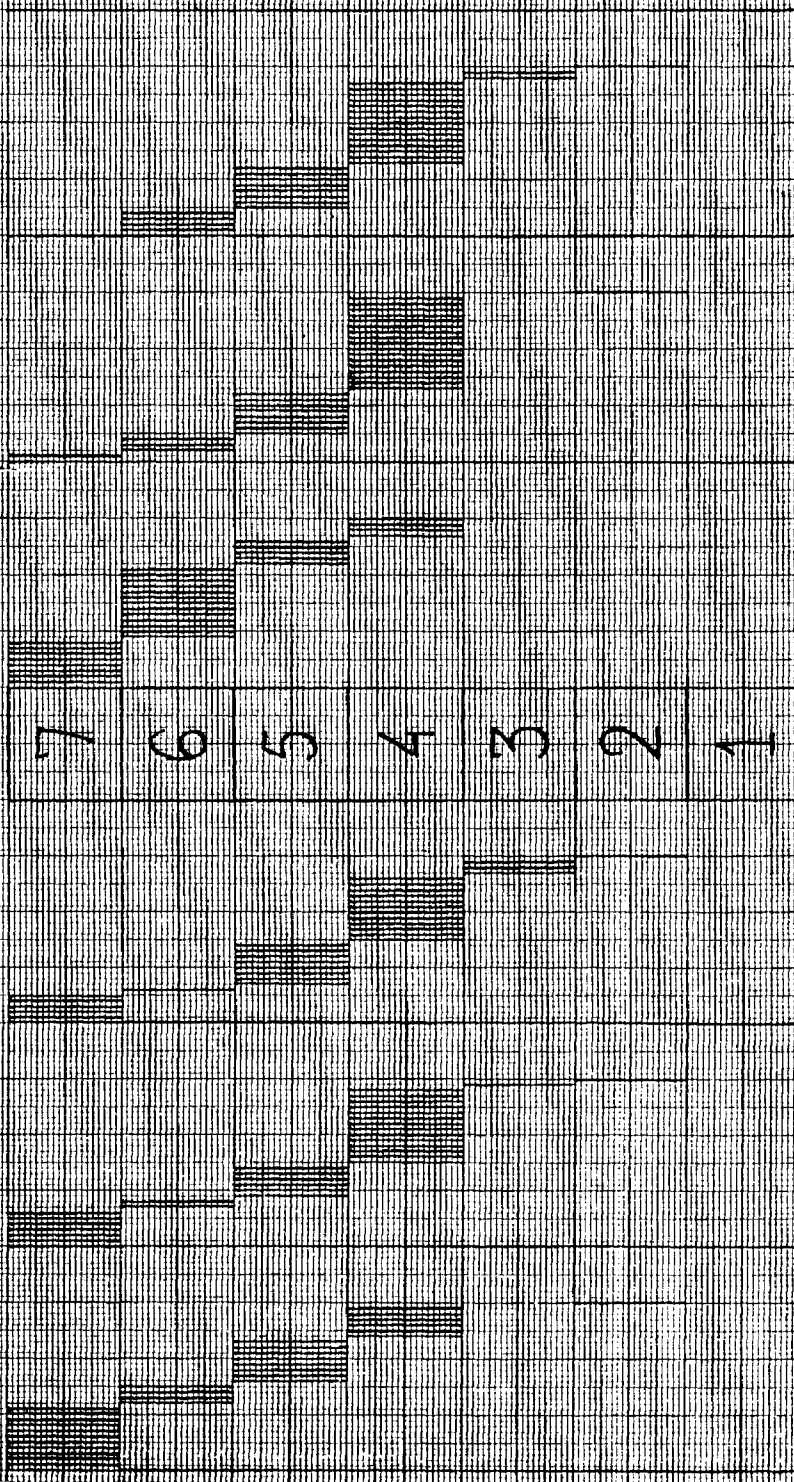
A

CUADRO Nº 50 CONCEPTO 31 SEX AGRESIVO

MUESTRA "B"

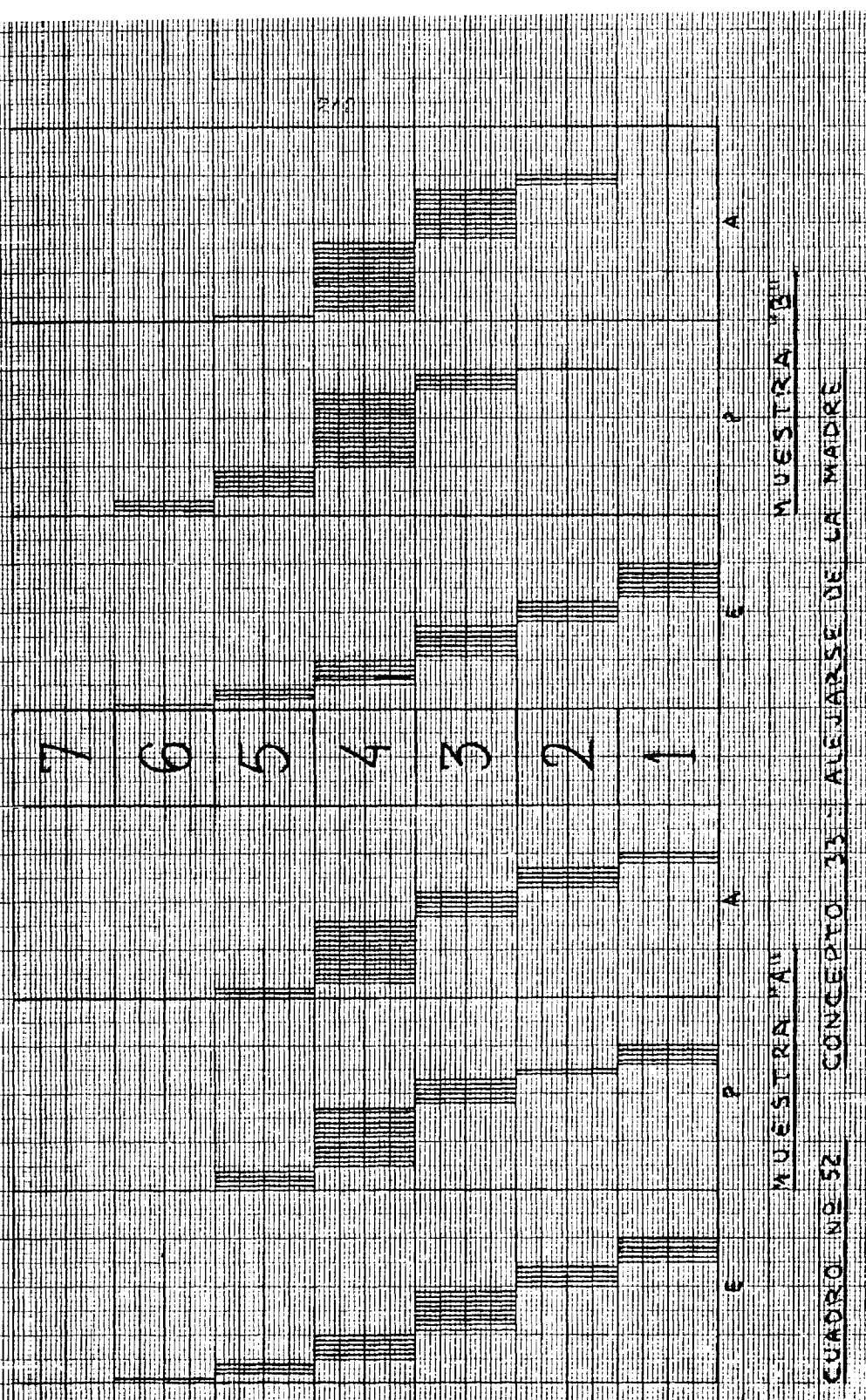
MUESTRA "A"

212



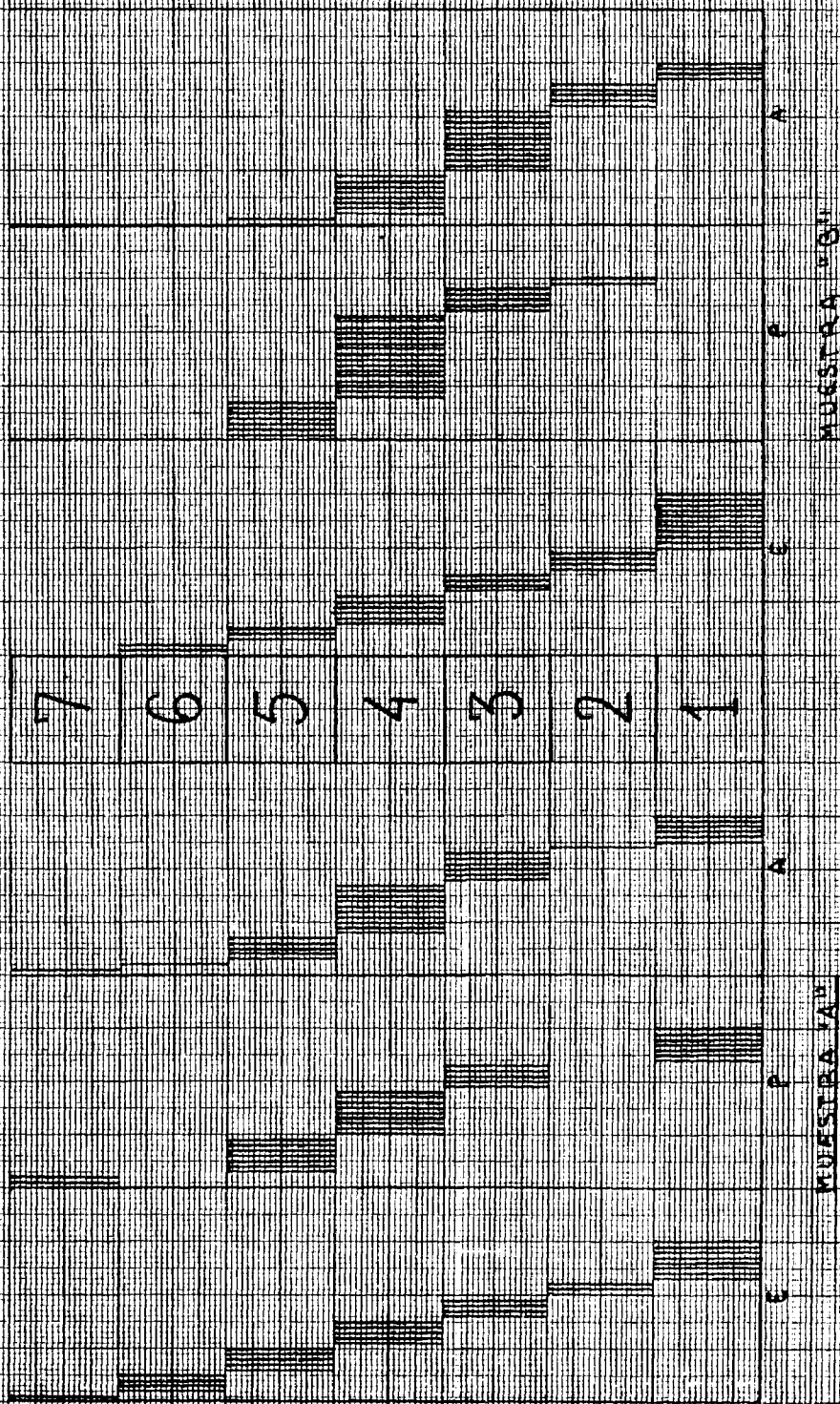
E	P	A	E	P	A
MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		

CUADRO Nº 51 CONCEPTO 32. SER. ACEPTADO





DATA



MUESTRA 10

CONCEPTO 34 ESTAR SQUO

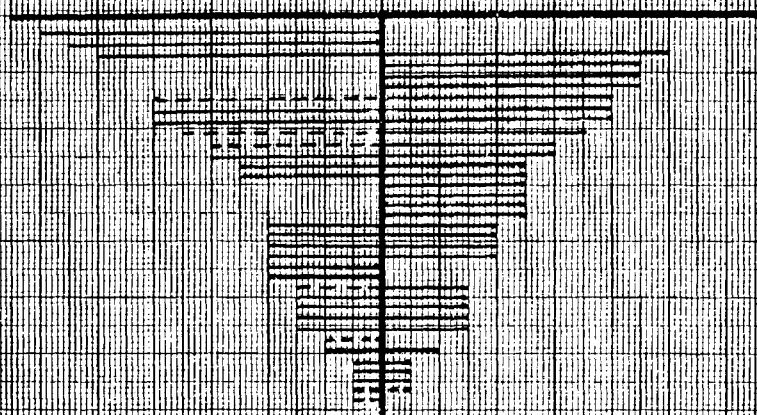
CUADRO N° 53

# CUADRO N° 54

## CONCEPTO 1: EL ORDEN

MUESTRA "A" MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

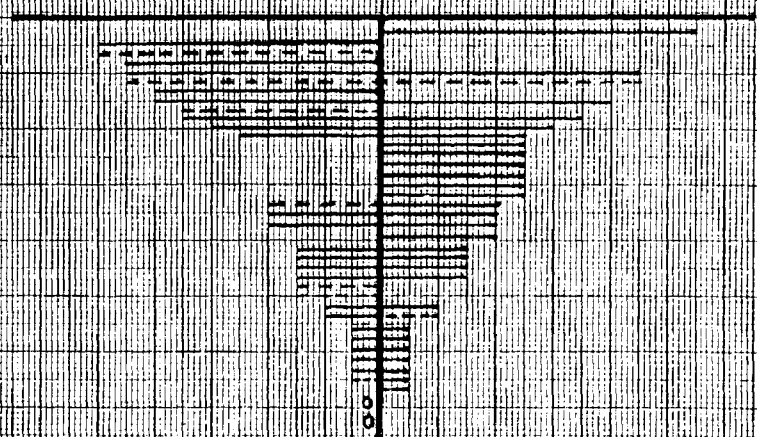


# CUADRO N° 55

## CONCEPTO 2: MIS MAESTROS

MUESTRA "A" MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



———— INDIVIDUO CON POLARIZACION POSITIVA  
 - - - - - INDIVIDUO CON POLARIZACION NEGATIVA  
 0 INDIVIDUO CON POLARIZACION NULA

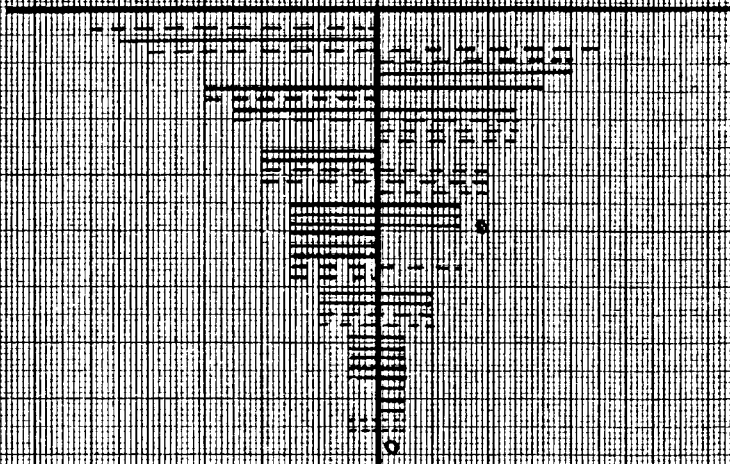
CUADRO Nº 52

CONCEPTO 3 : LA NOSTALGIA

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



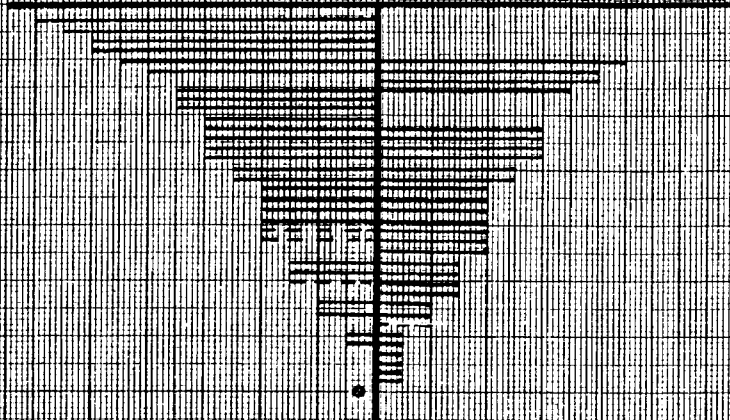
CUADRO Nº 53

CONCEPTO 4 : COMPROMETERSE CON ALGO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



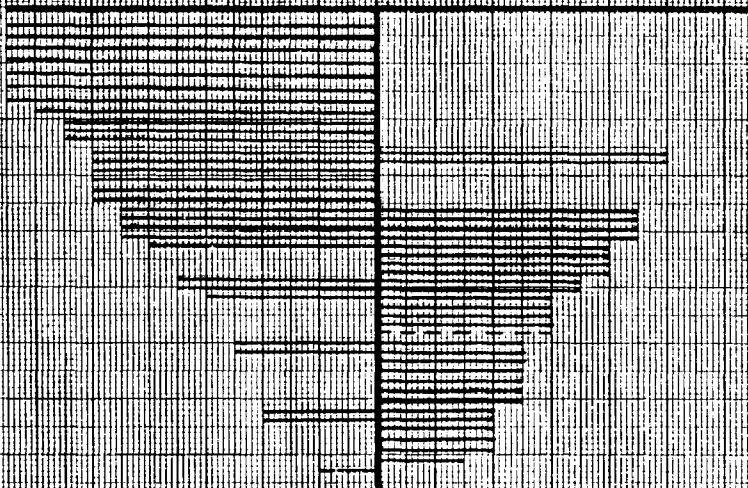
CUADRO Nº 58

CONCEPTO 5: EL ARTE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



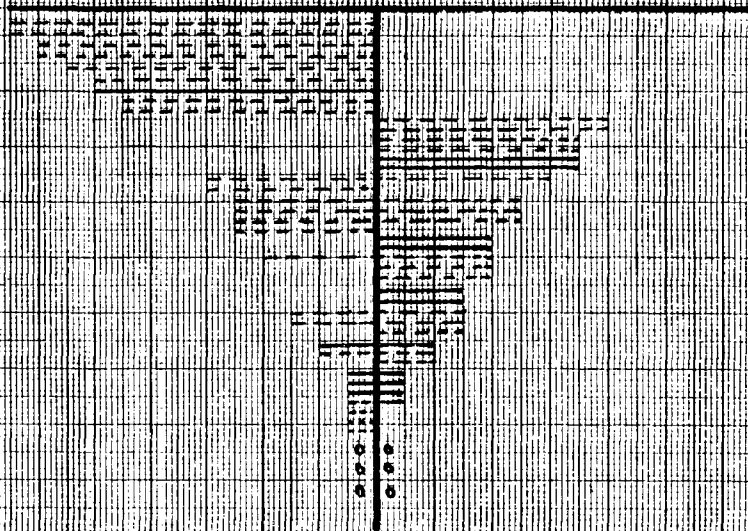
CUADRO Nº 59

CONCEPTO 6: SER UNO DE TANTOS

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



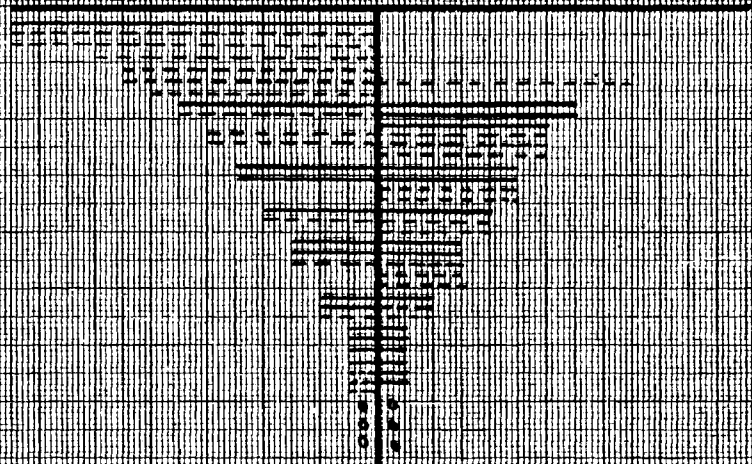


# CUADRO Nº 60

CONCEPTO 1: SER ENVIADO

MUESTRA "A" MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

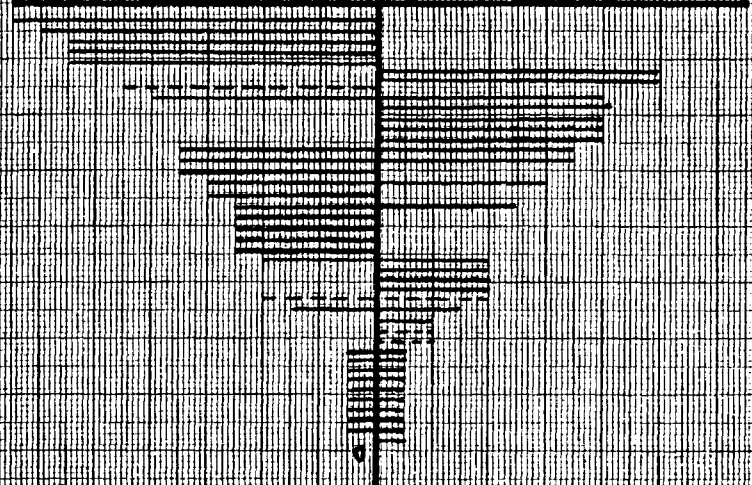


# CUADRO Nº 61

CONCEPTO 8: FIARSE DE LOS OTROS

MUESTRA "A" MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



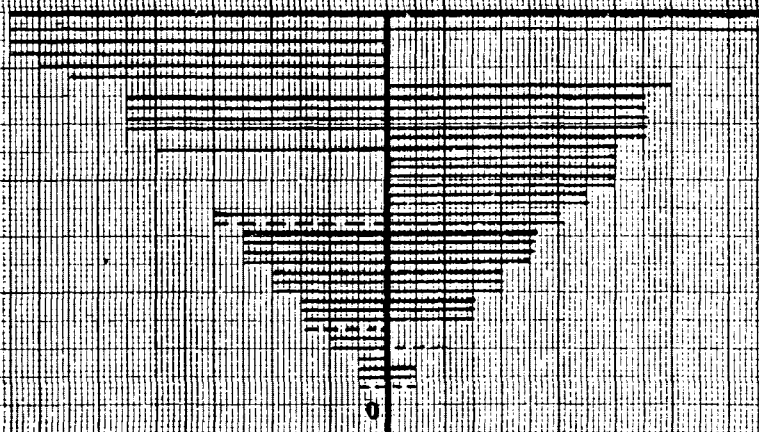
# CUADRO N° 62

CONCEPTO 9: MI MADRE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



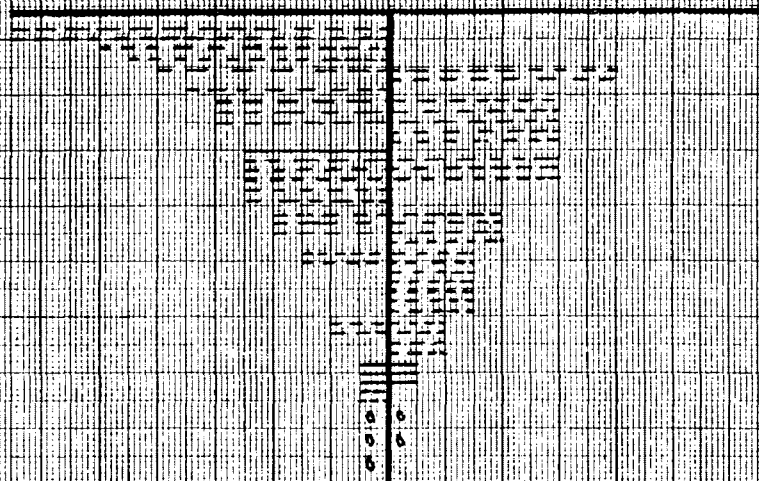
# CUADRO N° 63

CONCEPTO 10: SER CONSIDERADO RIDICULO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



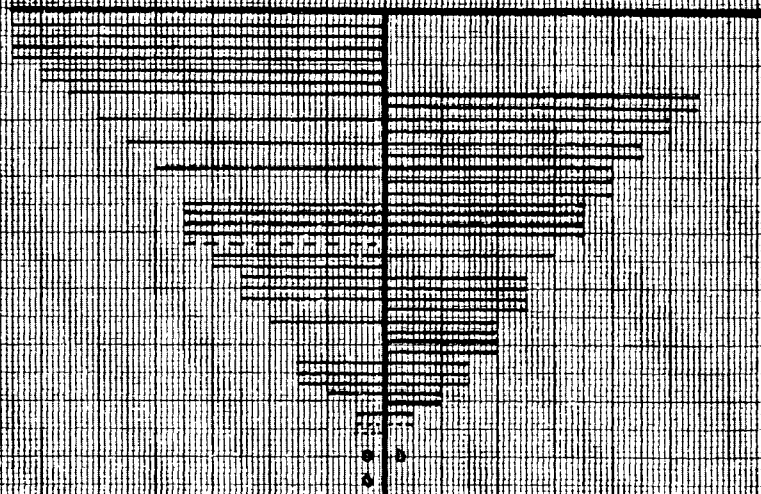
CUADRO Nº 64

CONCEPTO 11: CONFIAR EN EL PADRE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32



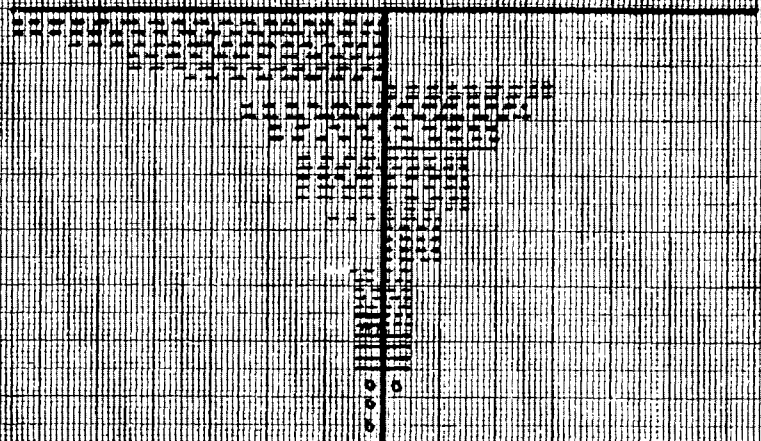
CUADRO Nº 65

CONCEPTO 12: LA AGRESIVIDAD CONTRA MI

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32



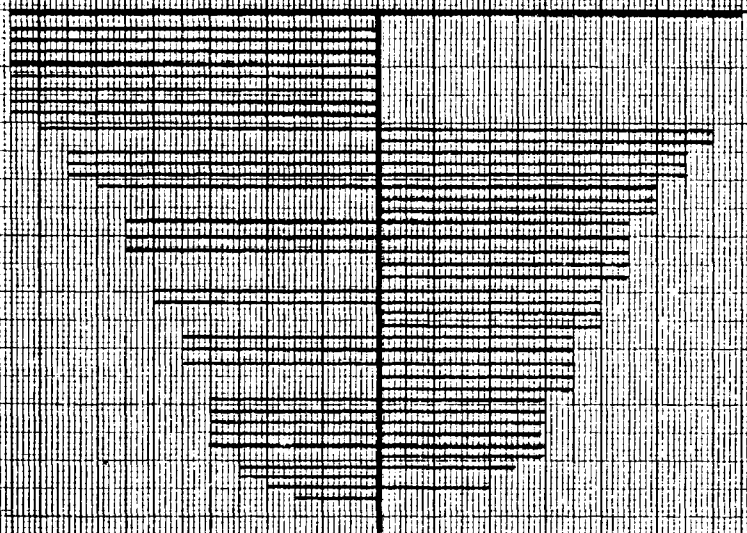
CUADRO N° 66<sup>250</sup>

CONCEPTO 13 : AMAR

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45



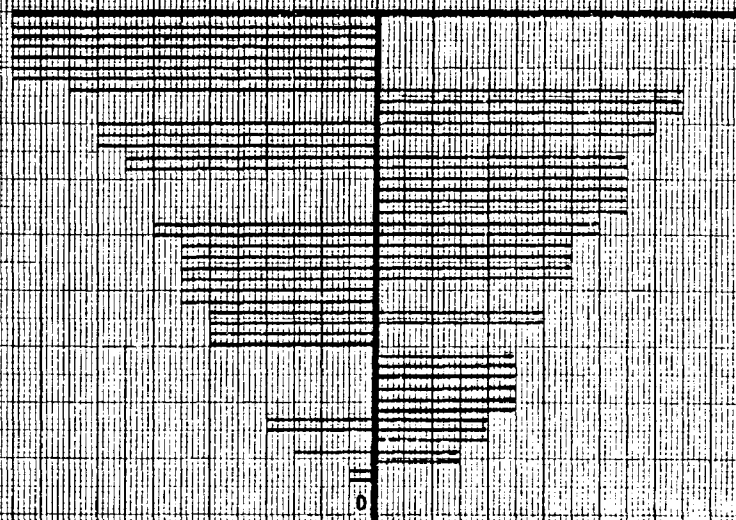
CUADRO N° 67

CONCEPTO 14 : SENTIRSE SEGURO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45





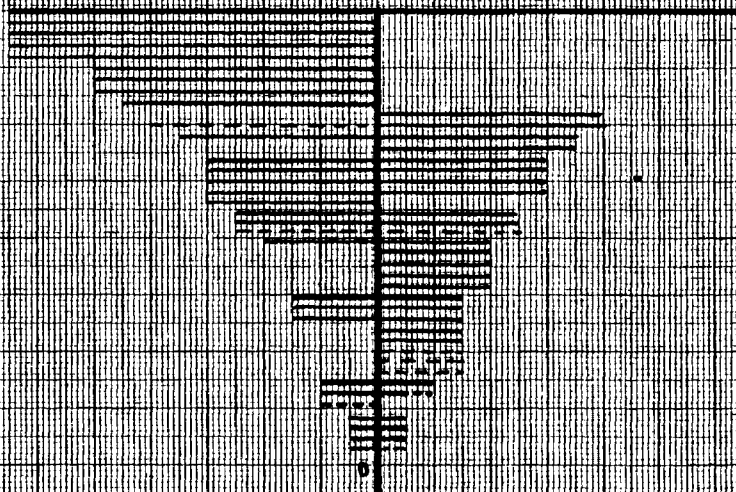
CUADRO Nº 68

CONCEPTO 15: MI SUERTE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



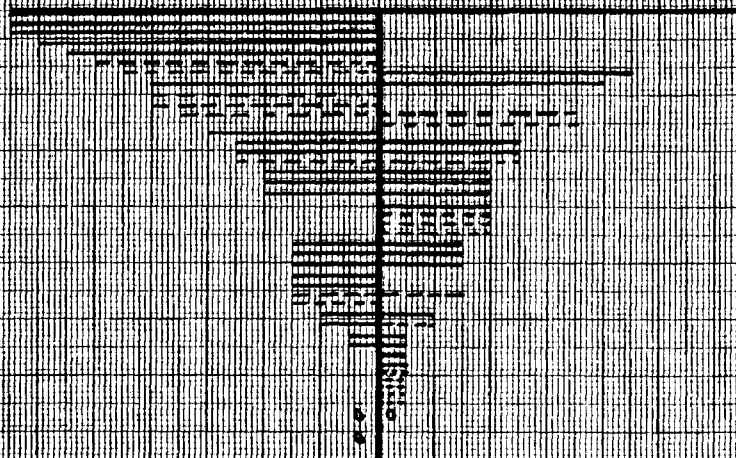
CUADRO Nº 69

CONCEPTO 16: SER PROTEGIDO Y CUIDADO

MUESTRA "A"

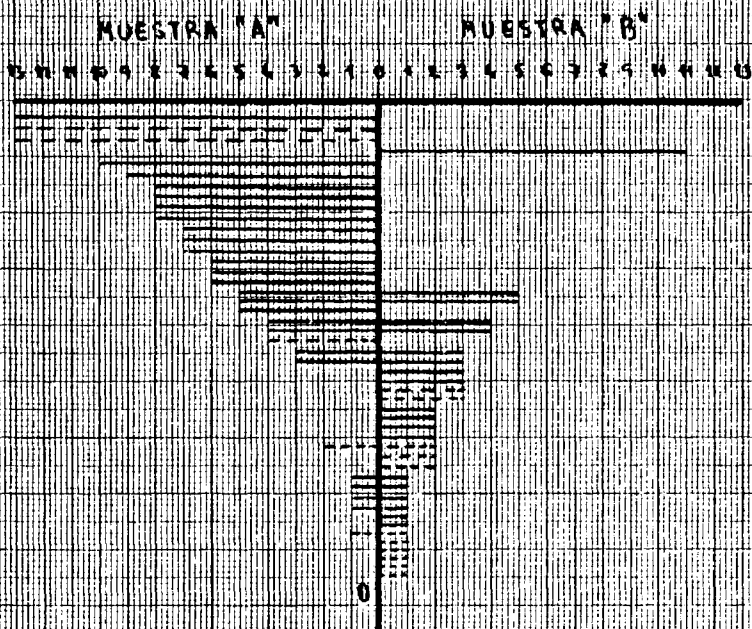
MUESTRA "B"

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



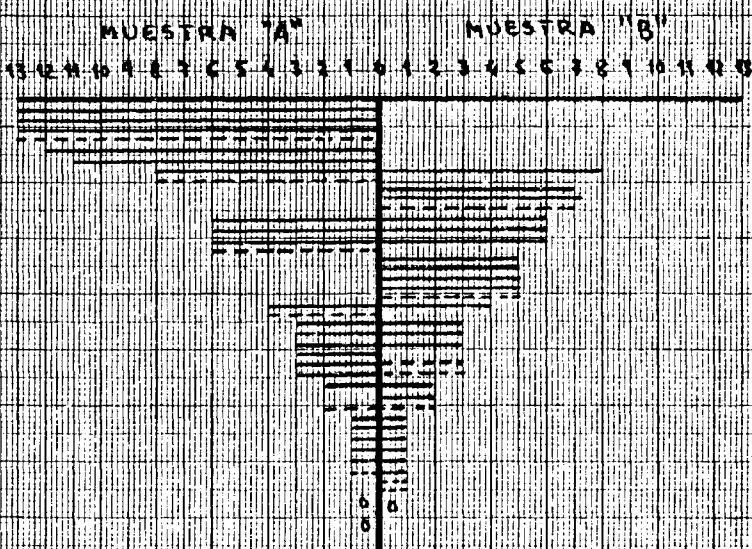
CUADRO N° 30

CONCEPTO 17 : EXPONERSE AL PELIGRO



CUADRO N° 31

CONCEPTO 18 : SER PREFERIDO



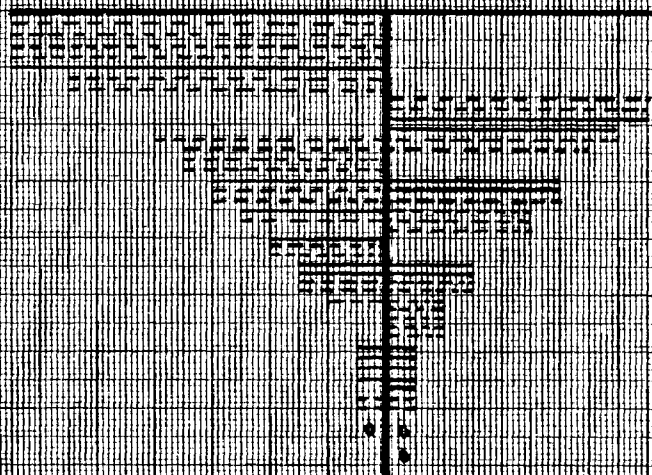
CUADRO Nº 72

CONCEPTO 19: SERVIRSE DE LOS DEMÁS

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



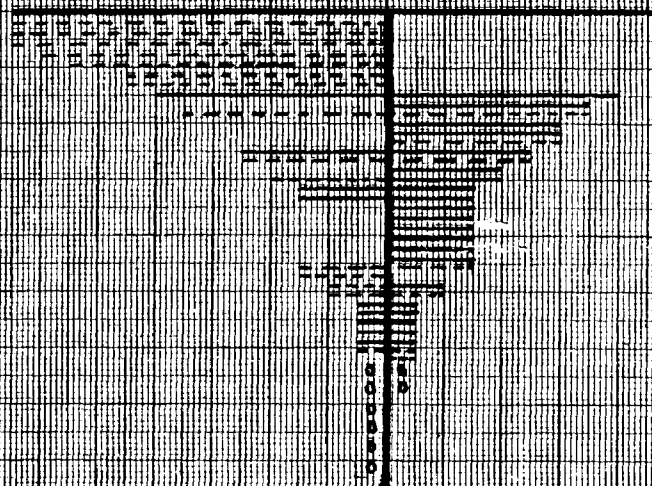
CUADRO Nº 73

CONCEPTO 20: EL PODER

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20



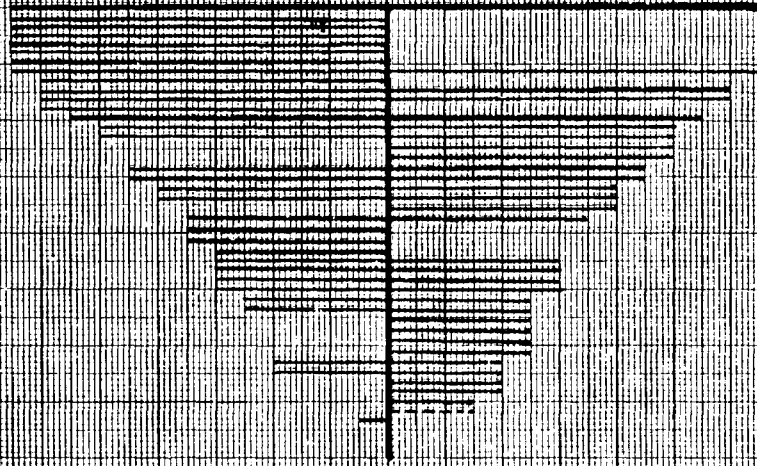
CUADRO Nº 74

CONCEPTO 21: SER AMADO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



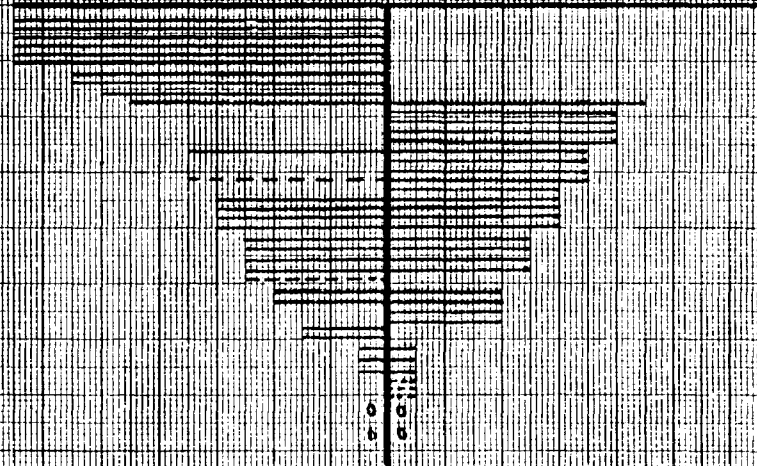
CUADRO Nº 75

CONCEPTO 22: SER CONOCIDO COMO UNO ES

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13





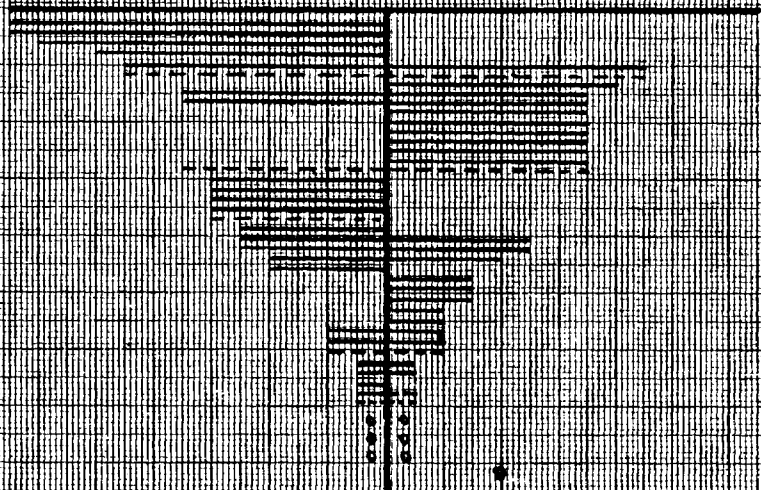
## CUADRO Nº 16

CONCEPTO 23: SER ELOGIADO Y ADMIRADO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



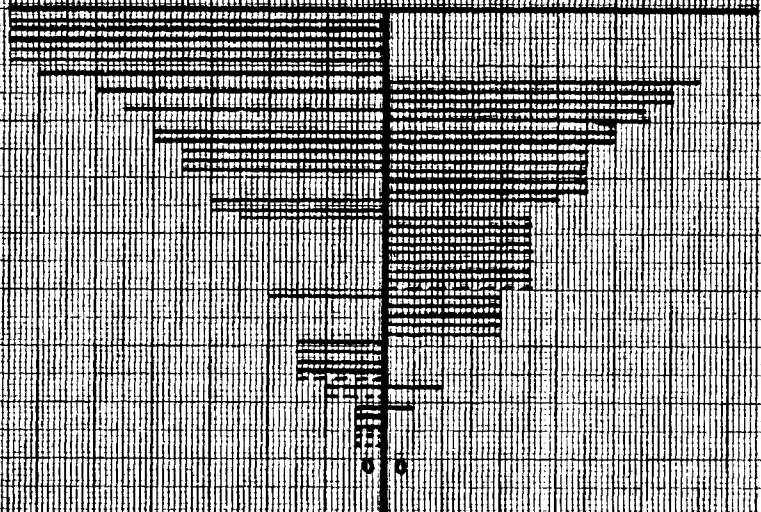
## CUADRO Nº 17

CONCEPTO 24: CONFIAR EN LA MADRE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



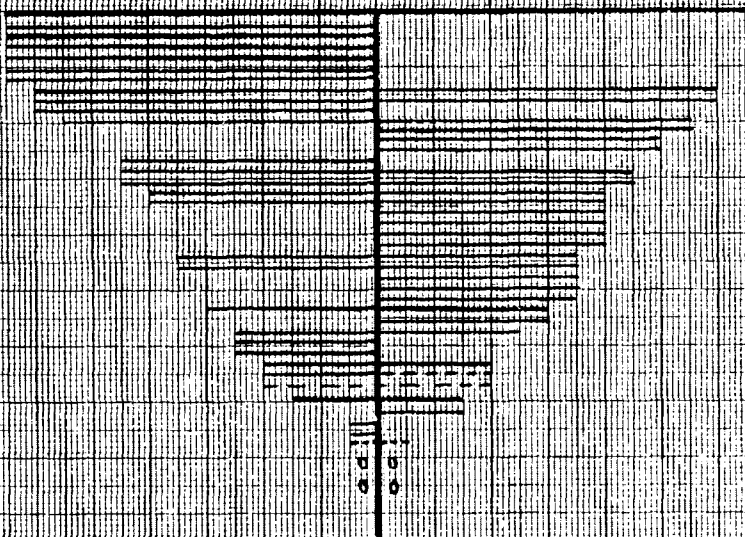
CUADRO Nº 78

CONCEPTO 25: EL YO QUE ME GUSTARIA SER

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



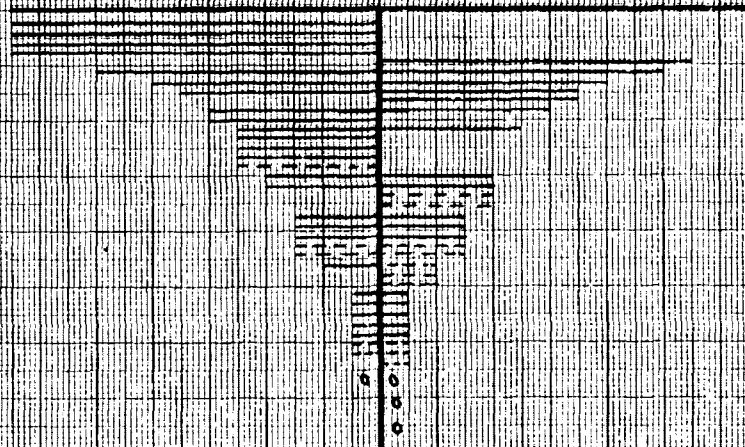
CUADRO Nº 79

CONCEPTO 26: SER VISTO POR LOS DEMAS

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



CUADRO Nº 80

CONCEPTO 22 : SER RECHAZADO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

CUADRO Nº 81

CONCEPTO 28 : MI PADRE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

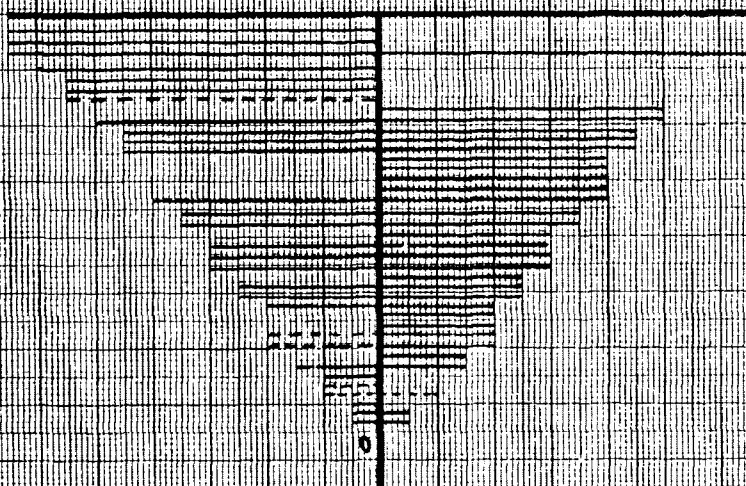
CUADRO Nº 82

CONCEPTO 29 : BASTARSE A SI MISMO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



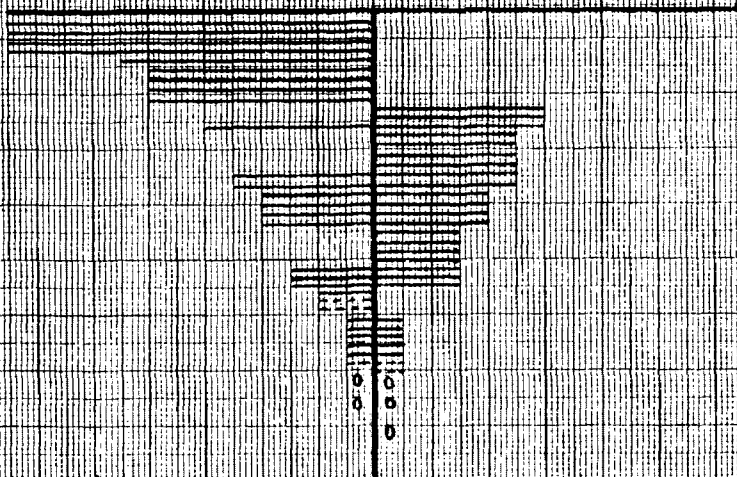
CUADRO Nº 83

CONCEPTO 30 : YO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100





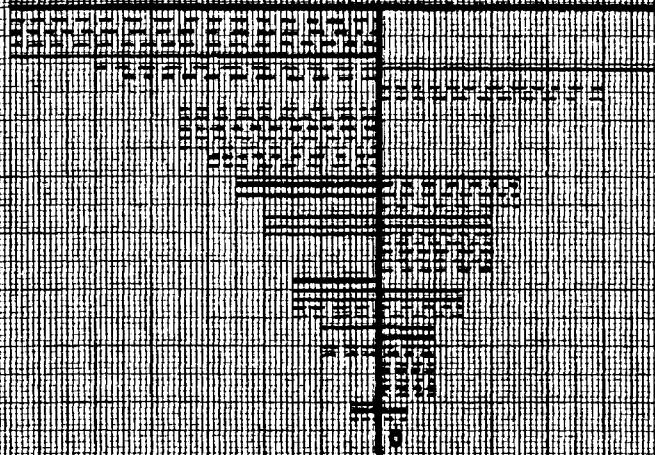
## CUADRO Nº 84

CONCEPTO 31: SER AGRESIVO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



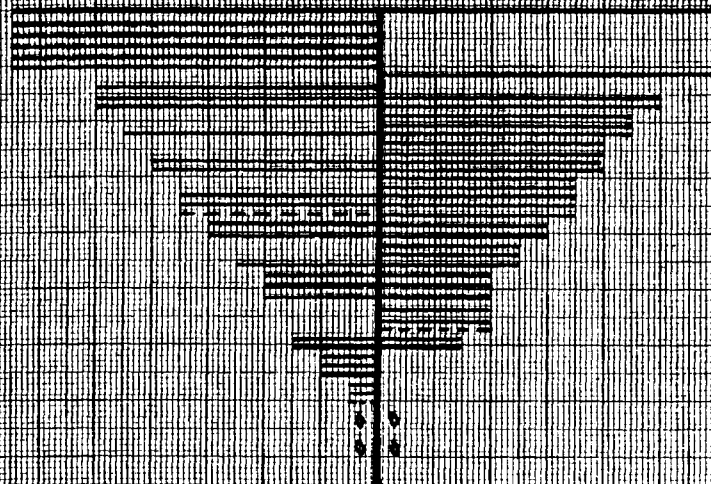
## CUADRO Nº 85

CONCEPTO 32: SER ACEPTADO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



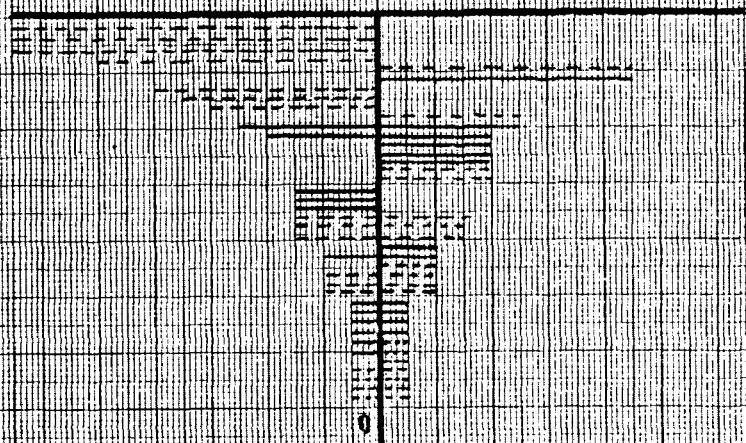
## CUADRO Nº 86

CONCEPTO 33 : ALEJARSE DE LA MADRE

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



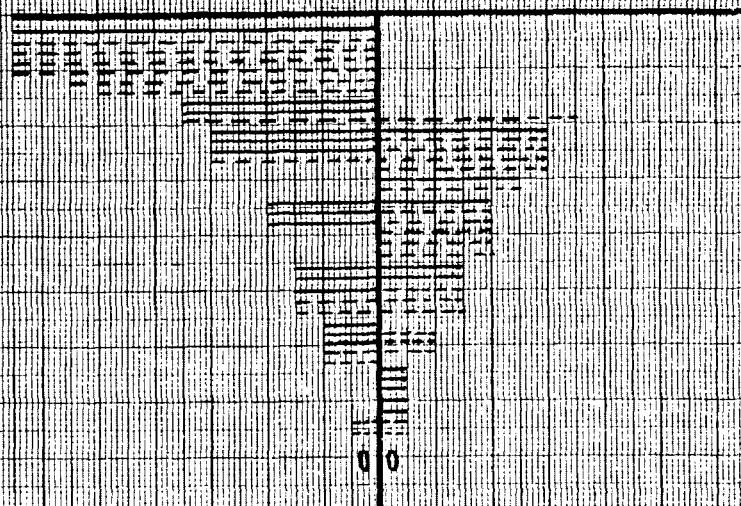
## CUADRO Nº 87

CONCEPTO 34 : ESTAR SOLO

MUESTRA "A"

MUESTRA "B"

13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13



nuestras dos muestras.

#### Emocionalidad:

Cuando a un sujeto se le ofrece un buen grupo de conceptos-estímulo, cabe esperar que sus respuestas se repartan a lo largo de los diversos grados de la escala. Sólo los sujetos con exasperación emocional, los sujetos "todo o nada" se caracterizan por centrar sus puntuaciones en los grados 1, 4, 7. La muestra A sitúa en estos grados el 53'07 % de sus respuestas, mientras que la muestra B sitúa el 46'05 %. El resto de respuestas se distribuye por los grados 2, 3, 5 y 6. Podría decirse, pues, que el estilo de respuesta de ambas muestras grupalmente puede considerarse normal en cuanto a la emocionalidad, y no cabe esperar que afecte al tipo de respuesta.

#### Inteligencia:

Como estilo de respuesta piensa Osgood que puede interpretarse como educación, es decir, inteligente quiere decir mejor educado. La tendencia de respuesta de este tipo de personas es a utilizar sobre todo las opciones intermedias (2, 3, 5, 6), de tal manera que el número de respuestas en ella es superior al de las posiciones extremas (1, 7) o al de las medias (4). En la muestra A el porcentaje de respuestas a las posiciones intermedias es del 47'09%. El de las extremas es del 21'50 %, y el de las medias del 31'57 %. En la muestra B las cifras correspondientes son el 3'52 %, el 9'87 % y el 36'18 %. Parece, pues, que tampoco desde este campo cabe esperar ninguna distorsión. Más bien diríamos que como grupos se trata de dos muestras que han tendido hacia un tipo de respuesta no extremoso.

#### Autocrítica:

El estilo de autocrítica indicaría sujetos descontentos consigo mismos, que se reprochan determinados aspectos. En el Diferencial Semántico se caracterizan porque el significado del Yo se solapa con conceptos "buenos" cuando el

sujeto no es autocrítico (está de acuerdo consigo mismo) o se solapa con conceptos "malos" cuando el sujeto es autocrítico.

La detección del solapamiento supone clarificar dos -pasos: cuáles son los conceptos "buenos" y "malos" para cada muestra, y con cuales de ellos el Yo en cada muestra se solapa. El primer paso puede darse inspeccionando las puntuaciones factoriales E que cada muestra da a cada concepto: en nuestro caso consideramos "buenos" para la muestra aquellos en que la puntuación factorial sea igual o superior a 5 puntos; consideraremos "malos" aquellos en que la puntuación factorial sea inferior a 4 puntos. El segundo -paso puede darse por inspección de los conceptos que demuestran su cercanía al Yo a través de las D cortas (Apéndices IX y X).

La lista de conceptos "buenos" y "malos" en ambas ---muestras puede verse en el cuadro nº 88, pag 263. Hay algo que llama fuertemente la atención, y es que el Yo no aparece entre los conceptos "buenos" de la muestra B: tampoco aparece entre los "malos" pues su puntuación factorial en E es de 4'91. Se trata de una evaluación positiva del Yo, pero no excesivamente satisfecha. Una posible explicación de este comportamiento la podemos encontrar en el cuadro nº 18, pag 206. En él vemos cómo para la muestra B, el Yo sólo se relaciona en D corta con el concepto "comprometerse con algo", y a través de él con el concepto "fiarse de los otros" y a través de éste con el concepto "mi suerte". Todos ellos son conceptos "buenos". Los cuatro conceptos forman un grupo, separado de los otros, donde el yo parece adquirir un significado de compromiso e interacción social. Diríamos que parece ofrecernos una descripción del yo positiva, pero a la vez empobrecida de circunstancias personales y excesivamente dirigida a la eficacia: en cierto modo, podría decirse que describe el estilo de bastantes personas "normales" de nuestra sociedad. Quizá por eso no resul-



Cuadro n° 88

CONCEPTOS "BUENOS" Y "MALOS" PARA AMBAS MUESTRAS  
 MUESTRA "A" MUESTRA "B"

Conceptos "buenos"

	1. El orden
	2. Mis maestros
	4. Comprometerse con algo
5. Arte	5. Arte
8. Fiarse de los otros	8. Fiarse de los otros
	9. Mi madre
11. Confiar en el padre	11. Confiar en el padre
13. Amar	13. Amar
14. Sentirse seguro	14. Sentirse seguro
15. Mi suerte	15. Mi suerte
21. Ser amado	21. Ser amado
22. Ser conocido como uno es	22. Ser conocido como uno es
	23. Ser elogiado y admirado
24. Confiar en la madre	24. Confiar en la madre
25. El yo que me gustaría ser	25. El yo que me gustaría ser
28. Mi padre	28. Mi padre
	29. Bastarse a sí mismo
30. Yo	
32. Ser aceptado	32. Ser aceptado

Conceptos "malos"

	3. La nostalgia
6. Ser uno de tantos	6. Ser uno de tantos
7. Ser envidiado	7. Ser envidiado
10. Ser considerado ridículo	10. Ser considerado ridículo
12. La agresividad contra mí	12. La agresividad contra mí
	17. Exponerse al peligro
19. Servirse de los demás	19. Servirse de los demás
20. El poder	20. El poder
27. Ser rechazado	27. Ser rechazado
31. Ser agresivo	31. Ser agresivo
33. Alejarse de la madre	33. Alejarse de la madre
34. Estar solo	34. Estar solo

ta extraño que la evaluación del Yo sea sólo ligeramente positiva. Sin embargo en la muestra A, como puede verse en el cuadro 17, pag. 205, el yo se relaciona en D cortas con los conceptos: ser visto por los demás (concepto "indiferente, no clasificado como "bueno" ni como "malo"), ser conocido como uno es, el Yo que me gustaría ser, ser aceptado (los tres considerados como conceptos "buenos"). En principio parece una descripción muy sugerente del Yo de la muestra A, muy identificado con el ser visto, ser aceptado y ser conocido como uno es, por al menos la dinámica profesional; pero, a la vez, con una llamativa identificación del Yo real con el Yo ideal: parece que la muestra no sueña excesivamente y está afincada en su realidad. El Yo, a través de estos cuatro conceptos, se interrelaciona de manera muy rica con otra serie de conceptos que parecen describir ampliamente la historia del Yo de la muestra A, como veremos en otro momento.

La conclusión respecto al estilo de autocrítica de las muestras, parece clara: ninguna de las dos muestras manifiesta un descontento de su yo, ambas parecen estar de acuerdo con él: aunque parece que son distintos los motivos.

#### -Normalidad o conflicto

Bajo este subtítulo nos vamos a referir a algo que va más allá de un nuevo estilo de respuesta. Hay una referencia directa a preguntas básicas de nuestra investigación sobre autonomía afectiva de los artistas creativos. En el estilo de respuesta hay indicativos que ayudan a comprender si en la muestra hay indicios de normalidad o neuroticismo.

Un indicativo de conflicto suelen ser los grados de las escalas que se utilizan para responder a los estímulos. Cuando hay un máximo de conflicto con un estímulo, la tendencia es a responder con la puntuación nula (4 en nuestro caso); cuando el conflicto es mínimo se tiende a utilizar

las puntuaciones más polarizadas (1 o 7 en nuestro caso): el acercamiento a la puntuación nula es acercamiento al -- conflicto, y el acercamiento a los polos es indicativo de alejamiento del conflicto.

El cuadro n° 19, pag. 209, nos da una información de conjunto sobre este planteamiento. En la muestra "A", nos encontramos con el 31'57 % de las puntuaciones en el grado 4 de las escalas, el 47'09 % en los grados intermedios y -- el 21'50 % en los grados más polarizados. Son porcentajes que pueden considerarse normales: quizá el único porcentaje algo más abundante de lo esperable en los normales es -- el de los grados intermedios, que suele ser de alrededor -- del 35 %. En la muestra "B" el 36'18 % de las respuestas -- han sido dadas en el grado 4 de la escala, el 53'52 % en -- los grados intermedios y el 9'87 % en los grados más polarizados. Aparentemente estos datos estarían a favor de una mayor conflictividad de la muestra B con los conceptos-es-tímulo.

Un dato adicional, aunque no sea un estilo de respues-ta, puede plantearse aquí como complemento a los datos an-teriores. Un dato que ayuda, según Osgood, para apreciar -- el neuroticismo o la normalidad, es el tipo de identifica-ción con los padres, tomando como índice de identificación las puntuaciones D. Una D muy corta entre dos conceptos in-dica que ocupan prácticamente el mismo espacio semántico, es decir, tienen el mismo significado.

Los criterios que Osgood juzga útiles son los siguien-tes: los varones normales tienden a identificarse con el -- padre más que con la madre, se juzgan a sí mismos tan bue-nos como a los padres (hay pues poca varianza entre la eva-luación que se dan a sí mismos y la que dan a sus padres); por el contrario los neuróticos tienden a valorarse a sí -- mismos y a los padres menos que los normales, son mayores que en los normales las D entre Yo y Madre, y Madre-Padre, hay una mayor varianza en sus evaluaciones de sí mismos y

y de los padres, y su identificación sexual es confusa, dividida o invertida.

En la muestra A, encontramos las siguientes puntuaciones factoriales de evaluación (E):

-Mi madre: 5'54  
 -Mi padre: 5'62  
 -Yo : 5'16  
 -Confiar en el padre: 5'84  
 -Confiar en la madre: 5'77

Y las siguientes puntuaciones de D:

-Yo - Mi madre : 0'0312  
 -Yo - Mi padre : 0'0345  
 -Mi madre - Mi padre : 0'0261  
 -Confiar en el padre - Confiar en la madre : 0'0210 ( $D_c$ )

Las puntuaciones factoriales de evaluación (E) en la muestra B son las siguientes:

-Mi madre: 6'21  
 -Mi padre: 5'81  
 -Yo : 4'91  
 -Confiar en el padre: 6'21  
 -Confiar en la madre: 6'19

Y las siguientes puntuaciones de D:

-Yo - Mi madre : 0'0227 ( $D_c$ )  
 -Yo - Mi padre : 0'0295  
 -Mi madre - Mi padre : 0'0247  
 -Confiar en el padre - Confiar en la madre : 0'0175 ( $D_c$ )

La muestra A evalúa los conceptos Yo, mi madre, mi padre de forma positiva que podríamos calificar de media: la puntuación del Yo es ligeramente menor. La muestra B -- evalúa a Mi madre con puntuación muy alta, algo menor al concepto Mi padre, y con evaluación apenas positiva al Yo. En principio las puntuaciones de la muestra B se acercan más al neuroticismo que las de la muestra A.

En cuanto a la identificación entre los conceptos, en la muestra A la única D corta entre ellos es entre los con

ceptos Confiar en el padre y Confiar en la madre: su significado es el mismo para los sujetos de la muestra A. Las restantes D son semicortas (inferiores a la  $D = 0'0364$ ): - el Yo no se identifica con el padre ni con la madre, ni -- tampoco se perciben muy cercanas la figura del padre y de la madre. Puede esto significar que se siente claramente la diferencia padre - madre (no hay confusión sexual), pero no hay más que una posible identificación parcial con ellos, más cercana a la madre que al padre. Esto podría interpretarse como una tendencia al conflicto neurótico, o como un dato específico del grupo de artistas, recogido en otras investigaciones.

En cuanto a la muestra B, hay una D corta entre los conceptos Confiar en el padre y Confiar en la madre (como en la muestra A), y otra entre los conceptos Yo y Mi madre, lo que supone una identificación con la madre (no esperada en los normales): las D entre el Yo y Mi padre, y entre Mi madre y Mi padre son semicortas solamente. Lo que indica una no identificación, a no ser parcial.

Desde estos puntos de vista, parece que la muestra B tiene más carga neurótica que la muestra A: lo que de alguna manera se vería confirmado por el hecho de que al yo real y al yo ideal en la muestra A sólo les separa una D corta (diríamos que no necesitan soñar despiertos), mientras que al yo real y al yo ideal de la muestra B les separa una D superior: parece que tienen la insatisfacción consigo mismos que es posible en individuos con cargas neurotizadas.

Aunque no pueda afirmarse definitivamente un neuroticismo por estos datos, sobre todo desde el momento en que los sujetos de la muestra B aparentemente son personas normales con funciones personales y sociales reconocidas, debemos tenerlo en cuenta al sacar unas conclusiones definitivas.

# 5

## CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS DE TEORIA Y DE TRABAJO

Llegamos al último tramo de nuestro trabajo, en el - que vamos a intentar interpretar los datos recogidos y los análisis realizados. Nuestras conclusiones se van a referir a aspectos de la personalidad que pueden favorecer determinados actos creativos: es decir, participamos de la - opinión de que la creatividad es un conjunto dimensional - complejo del que todas las personas participan potencialmente: las características personales pueden favorecer o inhibir su desarrollo. En este sentido, no vamos a sacar - conclusiones sobre la "personalidad creativa", como totalmente distinta de la "personalidad no creativa": hablaremos después de esto, pero desde ahora afirmamos nuestra -- preferencia por considerar la creatividad, de manera similar a la inteligencia, como "algo" (sobre lo que intentamos también unas hipótesis finales) que todos los hombres poseen, que se desarrolla más o menos, que se inhibe o no, y sobre lo que la personalidad tiene una influencia moduladora: quizá ésta podría ser una manera de concebir la personalidad: como variable moduladora de la creatividad: aun

que habrá que concretar el contenido de esta variable, y - el valor predictivo de su potencia de modulación. Nuestras conclusiones van a referirse a estos aspectos de la personalidad que modulan el desarrollo de formas concretas de - creatividad.

También debemos precisar algo sobre el valor de generalización de nuestras conclusiones. De acuerdo con lo mantenido anteriormente, no pretendemos generalizarlas a todo tipo de personas creativas. Pensamos que está suficiente--mente clara la falta de correlación entre diversos aspectos de personalidad de los diferentes tipos de creativos: no siempre es imposible generalizar para todos, pero siempre es, cuando menos, peligroso. La posible generalización se hará solamente respecto a los artistas pintores, sobre todo en los aspectos más específicos de personalidad que - vamos a tratar, aunque ciertamente han surgido incidentalmente algunos aspectos sobre la dinámica general de la --- creatividad que tal vez sí sean más ampliamente generaliza**bles**.

Otro aspecto importante, en relación con éste, sería el de el número de sujetos y representatividad de las muestras. Ciertamente no son excesivamente numerosas, y hubiera sido mejor ampliarlas: aunque las dificultades hubieran sido muy grandes con este diseño. De todas maneras, debe - tenerse en cuenta que  $N = 30$  es un número apreciable --- cuando se trata de poblaciones tan poco corrientes como -- los artistas pintores, y que con éste número los resulta--dos grupales del Diferencial Semántico resultan bastante - estables. El estilo de respuesta de las muestras, tal como vimos en el capítulo anterior, no parece poner en peligro las comparaciones entre ambas porque son básicamente los - estilos esperables en los grupos normales, y porque los - datos menos esperables del grupo control (baja evaluación del yo, mayor identificación con la madre que con el padre, no identificación entre el yo real y el yo ideal) pueden -

indicar una cierta tendencia neurótica en el grupo, pero - parecen, por otra parte, compensados no sólo por la vida - personal de los sujetos, sino también por las otras res- - puestas. De todas formas, a la hora de interpretar, se ha- brá de tener en cuenta este aspecto. Como también el hecho de que las muestras hayan sido obtenidas geográficamente - en una sola región. No nos atrevemos a definir la influen- cia que esto puede tener sobre la generalización a otros - pintores de España y del mundo: nuestra opinión es que la influencia de esta limitación es menor, y que hay una posi- bilidad no excesivamente arriesgada de generalizar a los - artistas en general.

Como se recordará, nuestra hipótesis era que si dos - grupos emparejados, uno de artistas y otro de no artistas, evaluaban afectivamente los estímulos del constructo al -- que llamábamos "autonomía afectiva", no habría diferencia significativa entre las tendencias medias de respuesta de ambos grupos a cada concepto del constructo, si bien po- -- dría haber diferencias significativas respecto a la agrupación afectiva de los conceptos. Los datos y tratamientos - del capítulo anterior nos muestran que hay aspectos bási- cos de la hipótesis que se han cumplido, pero hay otros re- sultados que han desbordado sus previsiones, no en cuanto que sean contradictorias con lo esperado, sino en cuanto que han aportado aspectos inesperados pero muy sugerentes: al menos así lo creemos. Vamos a intentar definir los re- sultados y concretando paso por paso las conclusiones.

### 5.1. Comportamiento de las muestras

Quizá nos pueda ayudar a precisar su comportamiento - el ir agrupando los aspectos en que sus conductas se han - manifestado semejantes y aquellos en que aparecen distin- tas.



### 5.11. Semejanzas

El primer resultado, bastante aparatoso, es el de la comparación mediante la  $T^2$  de Hotelling de los perfiles -- EPA de cada muestra para cada uno de los 34 conceptos-estímulo del constructo "autonomía afectiva". Le he llamado -- aparatoso porque, ciertamente, junto a la cantidad de investigaciones que han mostrado siempre "diferencias entre los creativos", no deja de ser llamativo que no haya ni -- una sola diferenciación significativa entre los perfiles -- de ambas muestras. Es decir, ambas muestras poseen los mismos significados respecto a los conceptos. Ciertamente, no conviene olvidar que los estímulos afectan a la personalidad completa de los sujetos: la mayor parte representan aspectos que con bastante probabilidad están ligados a conceptos profundos de libertad e independencia que se han -- mostrado siempre como diferenciadores de creativos y no -- creativos: otros representan algunos aspectos fundamentales de la personalidad y la historia del sujeto. Creemos -- que la interpretación de este resultado nos lleva hacia la confirmación de la idea de que, si todos los hombres son -- potencialmente creativos, no hay que esperar excesivas diferencias entre los que se manifiestan creativos y los que no. No hay, sin embargo, que extralimitar esta conclusión: como sabemos, y veremos después, hay diferencias entre las dos muestras, aunque no a este nivel de puntuaciones compuestas EPA. Podremos después revisar este aspecto. Por -- ahora nos basta afirmar esta profunda semejanza de las respuestas de las dos muestras, de pintores y no pintores, -- frente a los estímulos, cuando las respuestas son analizadas como puntuaciones compuestas EPA, lo que equivale a -- puntos definidos en el espacio tridimensional semántico.

Otra importante semejanza aparece en cuanto a la resonancia emocional que los 34 conceptos tienen para las dos muestras. Midiendo esta resonancia emocional por la inten-

sidad de la polarización, hemos encontrado que tampoco hay diferencias significativas entre los perfiles de respuesta de ambas muestras a la totalidad de los conceptos. Pensamos que este dato es importante: en el conjunto de estímulos hay conceptos muy cercanos a lo más profundo de la personalidad del sujeto: la similitud de respuesta emocional nos habla lógicamente de actitudes y emociones muy similares entre ambas muestras. Ciertamente no conviene olvidar el acercamiento de puntuaciones impulsado por las promedias necesarias para obtener las puntuaciones de polarización: esto provoca una eliminación de singularizaciones y diferencias: pero es muy difícil creer en diferencias -- emocionales fuertes y muy significativas que puedan ser -- eliminadas totalmente por este procedimiento.

Una tercera similitud, bastante curiosa, entre las -- dos muestras, ha parecido en el estudio de las estructuras conceptuales que cada muestra construye con los mismos conceptos. Como luego veremos construyen grupos conceptuales distintos, y sin embargo los juegos básicos de  $\bar{D}_H$  (0'0404 en la muestra A y 0'00402 en la muestra B), de  $s_x$  (0'0123 en la muestra A y 0'0130 en la B) y las  $D_c$  (0'0364 y 0'0246 en la muestra A, y 0'0369 y 0'0235 en la muestra B) son -- muy similares. Estimativamente se diría que los grupos conceptuales que pueden originarse conociendo las anteriores medidas han de ser muy similares. Estas puntuaciones hablan de un paralelismo muy marcado entre las dos muestras en -- cuanto a la proximidad o lejanía de significado entre los conceptos, en cuanto a la dispersión general de los sujetos en torno a la tendencia media de significado de cada concepto, y en cuanto a la frontera que separa los conceptos con un significado muy similar de los conceptos con diferencias marcadas en el significado. Y esto, repetimos, a -- pesar de que es aquí, en la estructuración de grupos conceptuales, donde aparecerá una de las fuentes de diferencias más notables entre ambas muestras.

Estas fuertes semejanzas en las respuestas de ambas muestras nos llevan a una conclusión que escribimos con cierta reticencia, por no decir con cierto miedo: no hay diferencias básicas entre las tendencias de respuesta a los estímulos manifestadas por ambas muestras, tal como se preveía en la hipótesis. La reticencia se debe a que hay desde otro ángulo diferencias que aparecen de forma distinta a la esperable cuando hicimos la hipótesis diferencial. El miedo se debe al hecho de que aparentemente la conclusión se enfrenta de forma manifiesta a la enorme avalancha de investigación que afirma la diferencia de personalidad entre creativos y no creativos. Indudablemente esto necesita explicación: quizá los pasos posteriores nos ofrezcan la posibilidad de encontrar interpretaciones compatibles para conclusiones que parecen tan distintas.

#### 5.12. Diferencias

Nos interesa notar que las diferencias entre las muestras que vamos a ir anotando se construyen sobre la base de las anteriores semejanzas. Estas diferencias aparecen en las mismas puntuaciones que han generado esas mismas semejanzas.

La primera diferencia que anotamos está en la mayor variabilidad y dispersión de las respuestas en la muestra A que en la muestra B. Tanto en puntuaciones factoriales como en puntuaciones de polarización, la desviación típica es siempre más alta en la muestra A que en la muestra B, hasta el punto que en las puntuaciones de polarización la  $s_A$  más pequeña es más alta que la media de las  $s_B$ . Esto por un lado supone una menor consistencia de las medias en la muestra A, pero también quiere decir que los sujetos de la muestra son mucho más variados en el significado (algo empobrecido por la promediación), mientras que en la muestra B los sujetos son más unánimes y monocordes en el sig-

nificado de los conceptos.

La segunda diferencia está en la distinta puntuación factorial que cada muestra atribuye a algunos conceptos - (cuadro n° 4). El hecho de que no haya diferencias significativas entre los perfiles EPA (puntuaciones compuestas de los tres factores) no elimina las diferencias en cada factor de muestra a muestra: en la práctica quiere decir que el perfil EPA aparece como una estructura similar a otra - estructura EPA, pero cuyos elementos se organizan de forma diferente. Creemos que lo que esto quiere decir es que una estructura resultante, o un perfil, o una puntuación compuesta, pueden originarse en dinámicas que no sean iguales. un ejemplo ingenuo es que 9 es igual a  $3 + 3 + 3$ , pero también es igual a  $2 + 4 + 3$ , etc. Pensamos que esto puede estar hablándonos de una dinámica de la personalidad que de hecho nos parece estar encontrando en los resultados de -- nuestra investigación, en la forma como se construyen las respuestas del Diferencial.

Otra diferencia entre ambas muestras que nos parece - importante aparece en las estructuras grupales de conceptos. Tal como hemos visto (cuadros 12, 13, 17 y 18) la --- muestra A estructura más sus significados, necesita menos grupos para incorporar más conceptos: tiende a estructurar los conceptos en torno a unos conceptos clave, por eso sus puntuaciones grupales tienden a ser más altas que en la -- muestra B. Esta, por el contrario, necesita más grupos para estructurar los conceptos, usa menos conceptos clave y más bien tiende a separar los grupos entre sí. Creemos que esto tiene mucho que ver con la amplitud de conceptualización e intereses, amplitud de conciencia de sí mismo y con la aceptación de las propias emociones.

Estas diferencias entre las muestras, incluidas en -- perfiles de semejanza, nos parece que están surgiendo de -- procesos que podríamos calificar como organizativos: aluden a una distinta manera de organizar la información que

se recibe y se da. Su principal diferencia no está en la orientación ni intensidad de las puntuaciones, sino en la manera como se combinan entre sí. Parece que los elementos son básicamente los mismos, aunque la construcción final es distinta.

### 5.13. Primeras conclusiones

Antes de seguir adelante, vamos a resumir posibles conclusiones generalizables, a partir de los datos expuestos.

Podrían expresarse de la siguiente manera:

- Entre artistas y no artistas no hay diferencias significativas, es decir, no hay actitudes significativamente diferentes, frente a los conceptos de autonomía afectiva y conceptos básicos de la personalidad.
- Tampoco hay diferencia significativa entre artistas y no artistas en cuanto a la intensidad emocional media de respuesta al grupo de estímulos. Diríamos que la resonancia emocional es similar en ambas muestras.
- Los significados de los conceptos de autonomía afectiva y personalidad son básicamente iguales para ambas muestras en su tendencia media grupal.
- Artistas y no artistas difieren en la mayor variabilidad y dispersión de los artistas tanto en la valoración factorial como en la intensidad emocional de respuesta ante cada concepto. Los no artistas tienen desviaciones típicas menores.
- Artistas y no artistas difieren en la forma de agrupar los conceptos: la estructuración de los artistas es más lógica y compleja: son más los conceptos cuyo significado se relaciona que entre los no artistas, necesitan menos grupos para incorporar más conceptos, utilizan conceptos clave para organizar los grupos menores en número que los no artistas y con más interacciones.

## 5.2. El constructo de autonomía afectiva

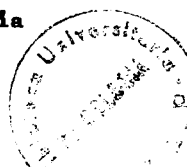
Esta ha sido una de las hipótesis teóricas básicas - con la que hemos jugado. Una hipótesis no estructurada: -- más bien diríamos que se trata de una serie de datos que - no sabemos como interaccionan entre sí, y que hemos puesto también a prueba. Intentábamos ver si surgían de alguna manera interconexiones de significado que nos descubrieran - en los creativos, o en los no creativos, una dinámica específica de la libertad o la dependencia: en concreto, si la creatividad es o no función de la libertad. Para clarificar esto, necesitamos primero revisar el tratamiento que a cada concepto han dado ambas muestras.

### 5.2.1. Tratamiento de cada concepto

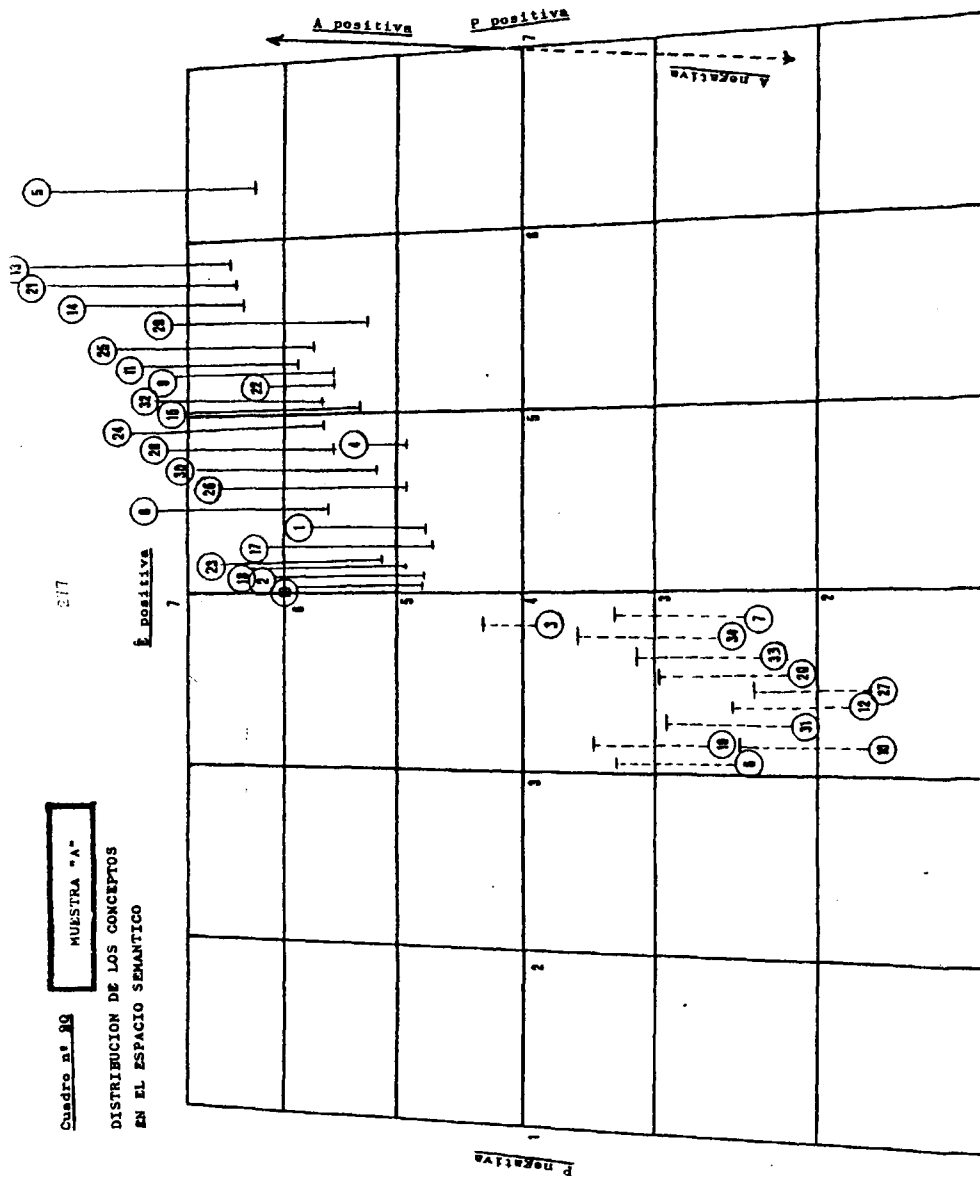
El estudio puede hacerse, y ampliarse, con los datos básicos que se contienen en los cuadros nº 2, 4, 5, 12, 15 y los Apéndices IX y X. Además, en los cuadros 89 y 90 hemos graficado la distribución en el espacio semántico de todos los conceptos de ambas muestras: es interesante para tener una visión de conjunto de la distribución y conexión de -- los significados.

#### -El orden

Este estímulo se consideró "tripolar", (es decir, podría haber tenido relación con la dependencia, o la contradependencia, o la independencia). El mayor desacuerdo intramuestral sobre el orden se manifiesta en la muestra A - (desviación típica superior a 1'50). La muestra B lo evalúa más positivamente que la muestra A, y reacciona más -- emocionalmente ante él. Si embargo ninguna de las dos muestras lo incluye en ninguna estructura de grupo, de D cortas. En D semicortas hay un dato curioso: ambas muestras agrupan "el orden" con un grupo muy similar de conceptos: pero la muestra B añade "el arte" y "el yo que me gustaría



MUESTRA "A"  
DISTRIBUCION DE LOS CONCEPTOS  
EN EL ESPACIO SEMANTICO

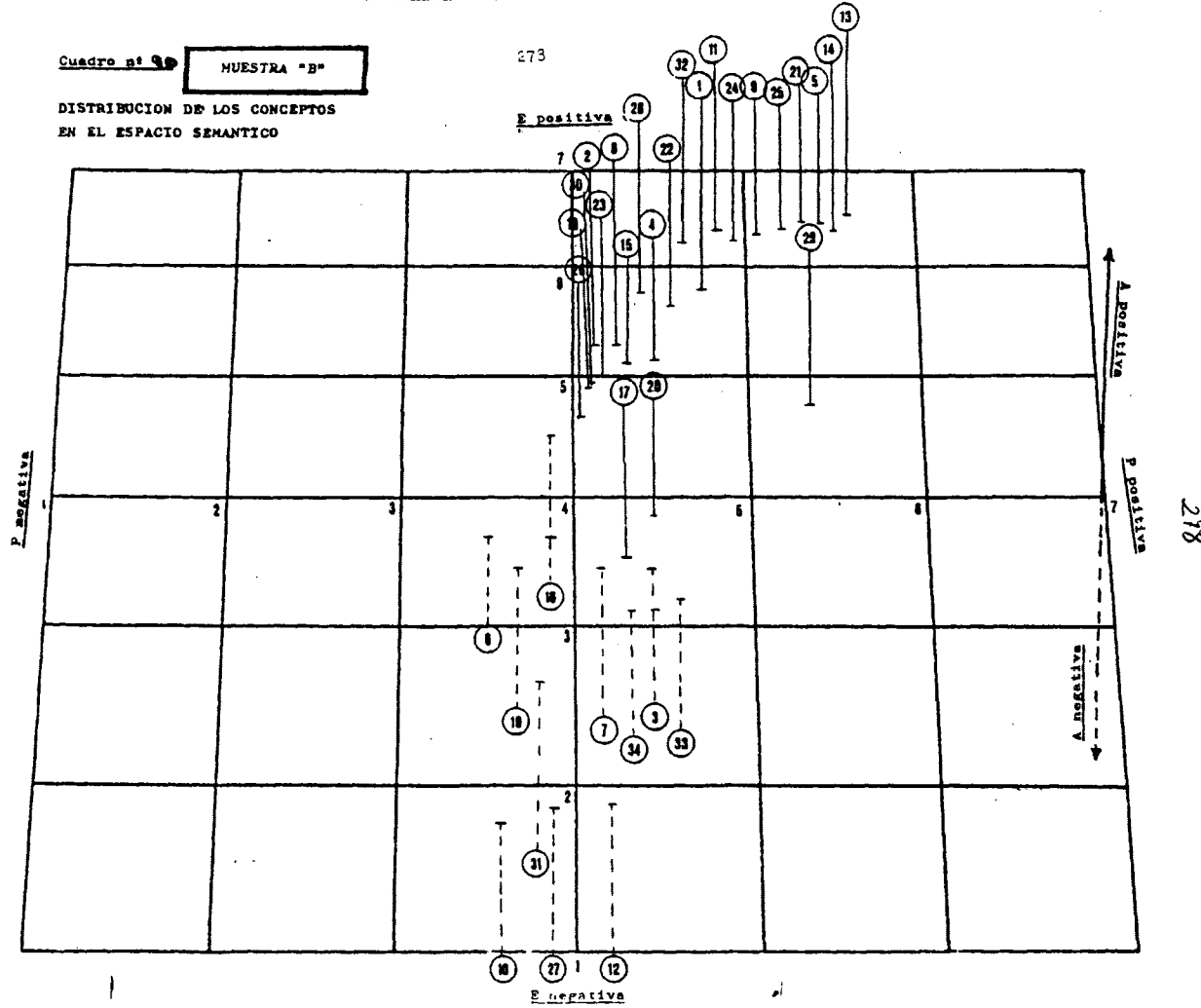


Cuadro nº 99

MUESTRA "B"

273

DISTRIBUCION DE LOS CONCEPTOS  
EN EL ESPACIO SEMANTICO



278



ser": es decir, confirma la mayor apreciación del orden -- por los no artistas.

#### -Mis maestros

También se consideró de posibles conexiones "tripolares". El concepto es mejor evaluado por la muestra B. En la muestra A este estímulo hace surgir alta divergencia de significado. Tampoco fué incorporado a ningún grupo por -- ninguna de las dos muestras.

#### -La nostalgia

Concepto considerado como de posibles conexiones con la dependencia. Aunque con puntuación baja, fué mejor evaluado por la muestra A que por la B: en ésta provocó dispersión de significación en la evaluación. Tampoco fué incorporado este concepto a ningún grupo.

#### -Comprometerse con algo

Concepto en conexión hipotética con la independencia. Mejor evaluado por la muestra B que por la A. Esta no lo incorpora a grupo semántico. Para la muestra B el concepto aparece conectado en D corta con "Yo" y "Fiarse de los --- otros", lo que establece las bases de su compromiso.

#### -Arte

El concepto se presentó como referencia de la muestra de artistas. Ambas muestras lo evalúan muy alto. Parece -- que en la muestra B esta evaluación es un estereotipo, -- pues la valoración de P y A es significativamente más baja, mientras que la muestra A siente el arte también poderoso y activo. Ambas muestras incluyen al arte en grupo semántico. Para la muestra de artistas arte está muy próximo en significado a "Amar", "Sentirse seguro", "Ser amado" y "El Yo que me gustaría ser": el significado del arte aparece -- muy conectado a un sentimiento de seguridad, a algo que el artista desea ser, y al juego fundamental del amor: amar y ser amado. Para la muestra B los conceptos cercanos al arte son "Confiar en el padre", "Amar" y "Sentirse seguro",

donde parece que el arte es vivido con una doble dimensión: amar (en una sola dirección, suprimiendo el ser amado) y - tal vez el sentirse seguro que brota de la figura paterna, es decir, el arte como valor parental.

-Ser uno de tantos

Se pensó que podía tener conexiones con los tres polos. El concepto supone probablemente algo de conflicto en la muestra A, pues provoca dispersión en las respuestas -- tanto en puntuación factorial como en intensidad emocional. Con todo es rechazado con más fuerza que por la muestra B. Ninguna de las dos muestras lo incluye en grupo semántico.

-Ser envidiado

La manera de reaccionar frente a este concepto ha sido totalmente similar a la manera de reaccionar al anterior. La única diferencia es que también provoca dispersión de respuestas en la muestra B.

-Fiarse de los otros

Se consideró como un estímulo de independencia. No -- hay diferencias significativas en la valoración que ambas muestras hacen del concepto. Para la muestra A el concepto se estructura directamente en D corta con el concepto "Ser elogiado y admirado": es una relación de significado aparentemente extraña, que puede implicar la actitud de necesitar ser elogiado, es decir, reconocido, para poder fiarse de los otros. Para la muestra B el concepto se estructura directamente con "Comprometerse con algo" y "Mi suerte": parece que el significado habla de una historia personal -- en la que fiarse es comprometerse.

-Mi madre

Es uno de los conceptos sugeridos por Osgood para el estudio de personalidad con el Diferencial Semántico. La muestra B evalúa mejor el concepto que la A. En esta hay -- una mayor dispersión en cuanto a la respuesta emocional a este concepto, lo que indica una mayor variabilidad de sig

nificado. Para la misma muestra A el concepto se relaciona en D sólo con el concepto "Confiar en la madre", que es en último término muy similar. Para la muestra B el concepto se estructura con "Confiar en el padre", "Sentirse seguro", "Confiar en la madre", "Bastarse a sí mismo", "Ser aceptado": indudablemente cabían interpretaciones diversas de estas D: de todas formas parece que los significados se inclinan más a situaciones de dependencia-independencia -- que a situaciones de amor.

-Ser considerado ridículo

Se eligió como concepto que podía provocar reacciones de significado "tripolar". Es rechazado por las dos muestras, con más intensidad por la muestra B: ambas lo sienten débil aunque la muestra B lo siente menos débil. Para la muestra A el concepto se estructura en un mismo significado con "ser rechazado". En la muestra B se estructura -- con "ser rechazado" y "la agresividad contra mí": lo que le da una motivación distinta a la de la muestra A.

-Confiar en el padre

Se eligió como concepto de resonancias "tripolares". La muestra B evalúa el concepto algo más que la muestra A. El concepto es estructurado en ambas muestras con varios conceptos. La muestra A lo une con "ser amado", "confiar en la madre", "mi padre", "ser aceptado". La muestra B lo une con "arte", "mi madre", "sentirse seguro", "confiar en la madre", "bastarse a sí mismo", "ser aceptado". Los significados de la muestra A unidos al concepto parecen bastante diáfanos; los de la muestra B resultan sorprendentes: la ausencia del concepto "mi padre" (que aparece en D semicortas), y la identificación del concepto con conceptos -- tan inesperados como "arte", "mi madre", "sentirse seguro", etc.: da la impresión de que el concepto levanta vivencias complejas de cierto sentido conflictivo.

-La agresividad contra mí

Fuó elegido como concepto que podía provocar reacciones de contradependencia. El concepto es evaluado negativamente por ambas muestras, más intensamente por la muestra B, quien lo siente a la vez más potente y activo. Para la muestra A el concepto se une en significado a "ser rechazado". Para la muestra B se une a "ser considerado ridículo".

-Amar

Se eligió como concepto más unido a la independencia. Ambas muestras lo evalúan muy intensamente. Las diferencias entre las muestras aparecen en las conexiones de significados. Para la muestra B "amar" se une a "arte", "sentirse seguro" y "ser amado". Para la muestra A se une a -- "arte", "sentirse seguro", "ser amado", "ser conocido como uno es", "el yo que me gustaría ser" y "ser aceptado". Es llamativa en ambas muestras la identificación de significado con "arte", "sentirse seguro" y "ser amado": en la muestra de pintores parece muy sugerente la cadencia de identificaciones que sigue: "ser conocido como uno es", "el yo que me gustaría ser" y "ser aceptado": se podría decir que define una postura que percibe el arte como expresión amorosa (recordando a Matisse, 1974) de uno mismo, componente de las aspiraciones del pintor y base de seguridad personal y aceptación social y afectiva.

-Sentirse seguro

Se eligió pensando en sus posibles conexiones "tripolares". Hay diferencias significativas (aunque al 10 %) entre ambas muestras respecto a este concepto: la muestra B lo evalúa más alto, la muestra A lo percibe más potente y activo que la muestra B. Pero donde aparecen más sus diferencias es en la estructuración de significados. Para la muestra A se conecta con los mismos estímulos que veíamos anteriormente en el concepto "amar". Para la muestra B --- curiosamente también el concepto se pone en conexión con -

el arte, pero se introduce además un juego de significados totalmente distintos al de la muestra A: así aparecen "mi madre", "confiar en el padre", "amar", "ser amado", "confiar en la madre", "bastarse a sí mismo", "ser aceptado".

#### -Mi suerte

Se eligió pensando que podría estar relacionado con aspectos generales de la personalidad. No hay diferencias significativas entre las muestras en cuanto a los factores EPA. Lo que sí aparece en ambas muestras es una dispersión alta entre los sujetos de cada una de ellas en cuanto a la intensidad emocional de la respuesta: aunque en conjunto la respuesta es más intensa en la muestra B que en la A: como si los pintores estuvieran más distantes de sí mismos que los no pintores. Para la muestra B el concepto está ligado en significado sólo a "fiarse de los otros". Para la muestra A está ligado a "sentirse seguro", "confiar en la madre" y "ser visto por los demás": podría estar definiendo la vida de los sujetos como algo muy ligado al ser visto profesional, a la seguridad personal y a una actitud de confianza hacia la figura materna (podría interpretarse como un cierto sentimiento de dependencia).

#### -Ser protegido y cuidado

Se eligió este concepto pensando que podría tener relación con actitudes de dependencia. Da la impresión de resultar conflictivo para ambas muestras: en ambas hay una dispersión de respuestas de evaluación algo alta. Hay diferencias significativas en la estimación de la potencia del concepto: la muestra B lo siente más débil que la muestra A. La intensidad de respuesta está marcada también por una dispersión alta en las respuestas de ambas muestras, aunque es más alta en la muestra B. Esta no coordina el concepto con ningún otro. Para la muestra A el concepto se une en significado a "ser preferido" y "ser elogiado y admirado", donde diríamos que hay una cierta identificación del éxito (ser admirado, ser preferido) con la protección.

**-Exponerse al peligro**

El concepto se seleccionó pensando que podría correlacionar alto con independencia. El tratamiento que le dan - ambas muestras parece reflejar una reacción conflictiva. - La evaluación que de él hacen ambas muestras es muy dispersa, con un cierto rechazo del concepto en la muestra B, y una ligera tendencia a una cierta evaluación positiva en la muestra A, aunque hay bastante dispersión en la intensidad emocional con que esta muestra responde, que de todas formas es más alta que la forma en que responde la muestra B. Ninguna de las dos muestras estructura el concepto con ningún otro: incluso en la muestra A sólo aparecen 5 D semicortas: el resto (28) son todas D largas: es decir, están muy lejos en significado la gran mayoría de conceptos.

**-Ser preferido**

Se eligió el concepto por su posible conexión con la dependencia. No hay diferencias significativas entre ambas muestras: las respuestas son ligerísimamente positivas. -- Sin embargo, hay en ambas muestras dispersión alta en cuanto a la intensidad de respuesta. Para la muestra B el concepto se estructura sólo con "ser elogiado y admirado". La muestra A lo relaciona con el mismo y además "ser protegido y cuidado" y "ser aceptado".

**-Servirse de los demás**

El concepto fué elegido por su posible relación con la dependencia. Ambas muestras lo rechazan, aunque para la muestra B (al 10 % de significación) es menos débil y pasivo que para la muestra A. Hay dispersión en la emocionalidad de las respuestas de ambas muestras. No es estructurado el concepto por ninguna de las dos muestras.

**-El poder**

Se pensó que este concepto tenía resonancias "tripolares". El concepto es evaluado negativamente por ambas muestras, aunque de modo significativamente más radical por la

muestra A. Hay también diferencia significativa en cuanto a la estimación de la potencia y la actividad: la muestra A lo siente menos poderoso y activo; la muestra B, aunque ligeramente, estima que es algo potente y activo. De todas formas parece que el concepto genera alguna conflictividad: hay dispersión alta en el tipo de respuesta emocional, y ninguna de las dos muestras ha estructurado el concepto.

-Ser amado

Se pensó que el concepto podría tener conexión con la dependencia. Ambas muestras lo evalúan muy alto. Pero hay diferencias significativas entre las dos en cuanto a la estimación de la potencia y actividad del concepto: para la muestra A el concepto es más potente y activo que para la muestra B. Para esta muestra el concepto se estructura en significado con "amar", "sentirse seguro" y "confiar en la madre" (diríamos que tiene ciertas resonancias infantiles); para la muestra A, el concepto se estructura con "arte", "confiar en el padre", "amar", "sentirse seguro", "ser conocido como uno es", "confiar en la madre", "el Yo que me gustaría ser", "ser aceptado".

-Ser conocido como uno es

El concepto se seleccionó por su posible conexión con la independencia. Ambas muestras lo evalúan positivamente, aunque la muestra A lo siente más activo que la muestra B. De todas maneras el concepto genera cierta conflictividad en la muestra A, como se manifiesta en la alta dispersión de respuesta en cuanto a la potencia del concepto y en cuanto a la intensidad emocional. El concepto es estructurado pobremente por la muestra B (con "confiar en la madre" y "ser aceptado") y más ampliamente por la muestra A: con "amar", "sentirse seguro", "ser amado", "confiar en la madre", "el yo que me gustaría ser", "ser visto por los demás", "yo" y "ser aceptado": lo que manifiesta una sinceridad lógica y firme.

-Ser elogiado y admirado

El concepto parece que puede tener conexión con la dependencia. No ha habido diferencias significativas en el tratamiento que le han dado ambas muestras. Ambas lo evalúan como ligeramente positivo, y algo menos potente y activo. De todas formas provoca también en ambas muestras dispersión en las respuestas. En la muestra B el concepto forma grupo con "fiarse de los otros", "ser protegido y cuidado", "ser preferido", "ser visto por los demás" y --- "ser aceptado".

-Confiar en la madre

Se pensó que este concepto podría tener conexiones -- "tripolares". Aunque con bajo nivel de significación (10 %) hay diferencias en evaluación: ambas muestras evalúan positivamente el concepto, pero la muestra B lo hace mucho más alto: la muestra A siente el concepto más activo que la muestra B. El concepto es estructurado ampliamente por las dos muestras. La muestra A lo conecta con "mi madre", "confiar en el padre", "mi suerte", "ser amado", "ser conocido como uno es", "ser aceptado". La muestra B lo conecta con "mi madre", "confiar en el padre", "sentirse seguro", "ser amado", "ser conocido como uno es", "ser aceptado".

-El Yo que me gustaría ser

Fué elegido como concepto de referencia de la personalidad en general. El tratamiento de este concepto es interesante. No hay diferencias significativas en cuanto a puntuación factorial en ambas muestras: son bastante positivas respecto a los tres factores. Lo único notable es la dispersión en la evaluación de la muestra B, y la dispersión de intensidad en ambas muestras. Sin embargo su interpretación se diversifica totalmente por el agrupamiento. La muestra B no conecta este concepto con ningún otro: el Yo ideal de la muestra aparece así al margen de toda la conceptualización en juego, que incluye aspectos de la per-



sonalidad como el Yo real: podría interpretarse como un hiperrealismo algo excesivo, que aleja todo ideal o deseo. - Por el contrario, la muestra A lo conecta con "arte", "amar", "sentirse seguro", "ser amado", "ser conocido como uno es", "ser visto por los demás", "yo", "ser aceptado", donde el yo ideal se hace real por su cercanía al yo, y además incorpora la sinceridad, el amar-ser amado, la seguridad y - quizá la profesión: ser visto.

-Ser visto por los demás

Este concepto, aunque lógicamente ha sido interpretado de otra manera por los pintores, fué en principio seleccionado por su posible referencia a actitudes de dependencia. El tratamiento ha sido distinto en cada muestra: ambas lo consideran ligeramente potente, pero la muestra A lo -- evalúa algo más alto que la muestra B y lo considera más - activo. A la muestra B parece que le plantea más problemas, y hay dispersión en la intensidad de las respuestas: además esta muestra no agrupa este concepto con ningún otro. Sin embargo la muestra A lo agrupa con "mi suerte", "ser - conocido como uno es", "ser elogiado y admirado", "el yo - que me gustaría ser", "Yo" y "ser aceptado". Haríamos la - misma interpretación que en el concepto anterior.

-Ser rechazado

El concepto fué elegido pensando que podría provocar - reacciones "tripolares". Es tratado de forma similar por - ambas muestras, pero con diferencias significativas en evaluación (es más fuerte el rechazo en la muestra B) y en actividad (la muestra A lo siente más débil). En ambas muestras provoca dispersión en las respuestas. El concepto no es agrupado por la muestra B, mientras que la muestra A lo agrupa con "ser considerado ridículo" y "la agresividad -- contra mí": el ser rechazado parece ser vivido como algo - de lo que se culpabiliza a los otros.

-Mi padre

Se utilizó este concepto como referencia general de la personalidad. No hay diferencias significativas en su tratamiento. Se le evalúa bastante positivamente, y se le considera muy ligeramente potente y activo. En la muestra B provoca dispersión de puntuaciones factoriales y también de intensidad. Prácticamente no lo agrupan con ningún otro concepto, ya que sólo en la muestra "A" aparece conectado a "confiar en el padre": sólo por su medio se conectará -- con otros.

-Bastarse a sí mismo

Se eligió el concepto por su posible relación con la independencia. Ha planteado a bajo nivel de significación (10 %) diferencias entre ambas muestras. Ambas lo califican positivamente: la muestra B lo evalúa más alto y la muestra A lo considera más activo. Para la muestra A el concepto crea algún problema: no sólo provoca dispersión en las respuestas, sino que el concepto no es agrupado con ningún otro: lo que resulta extraño. La muestra B lo agrupa con "mi suerte", "confiar en el padre", "sentirse seguro", "ser aceptado".

-Yo

Es uno de los conceptos que Osgood propone para estudios de personalidad con el Diferencial Semántico. Ambas muestras lo evalúan positivamente, aunque no con puntuación alta: con un nivel de significación no muy alto hay diferencias en potencia y actividad: la muestra A siente el concepto algo más potente y activo. La muestra B agrupa el concepto sólo con "comprometerse con algo". La muestra A lo agrupa con "ser conocido como uno es", "el Yo que me gustaría ser", "ser visto por los demás", "ser aceptado": podríamos interpretarlo como un yo abierto y diáfano a sí mismo y a los demás.

**-Ser agresivo**

Fué elegido el concepto por su posible relación con la contradependencia. No ha habido diferencias significativas en el tratamiento que le han dado ambas muestras. Las dos lo rechazan y lo consideran débil y pasivo. En las dos provoca dispersión en las respuestas (posible indicio de conflicto). Ninguna de las dos muestras agrupa el concepto con otros.

**-Ser aceptado**

El concepto fué elegido por su posible conexión con la dependencia. No hay diferencias significativas en su tratamiento por ambas muestras. Hay dispersión de respuestas en cuanto a intensidad emocional en la muestra B. El concepto es agrupado con otros conceptos por ambas muestras: las dos lo agrupan con "confiar en el padre", "sentirse seguro", "ser conocido como uno es", "confiar en la madre". La muestra B añade además "mi madre" y "bastarse a sí mismo". La muestra A añade "amar", "ser preferido", "ser amado", "ser elogiado y admirado", "el yo que me gustaría ser", "ser visto por los demás" y "yo".

**-Alejarse de la madre**

Se eligió el concepto por su posible conexión con la independencia. Ambas muestras evalúan negativamente el concepto; la muestra B lo considera más potente, y al nivel de significación del 10 % lo considera algo más activo. Ninguna de las dos muestras agrupa el concepto con otros.

**-Estar solo**

Se eligió el concepto pensando que podría provocar reacciones "tripolares". Ambas muestras lo evalúan negativamente (algo más la muestra B); la muestra A siente menos débil el concepto que la muestra B. El concepto provoca dispersión de puntuaciones factoriales y de polarización en ambas muestras. Es valorado de distinta manera por los sujetos. Ninguna de las dos muestras lo agrupa con otros conceptos.

### 5.22. La respuesta del grupo experimental

Se impone, ahora, tras la revisión concepto por concepto, concretar y desarrollar la información que tenemos sobre agrupación de los conceptos por ambas muestras: es información cardinal de cara a las conclusiones.

El primer paso puede consistir en ver qué conceptos han sido agrupados en una determinada conexión de significado, y qué conceptos han sido rechazados por la muestra experimental. De los 34 conceptos-estímulo, han sido rechazados 13 y agrupados en interconexiones de significado 21. Según la división hipotética de tipo "tripolar" que proponíamos (estímulos de independencia, dependencia y contradependencia) vamos a plantear los aceptados en grupo y los rechazados. Entre paréntesis ponemos la puntuación grupal, es decir, el número de D cortas.

#### Conceptos agrupados

#### Conceptos no agrupados

##### Estímulos 1

##### (Independencia)

Fiarse de los otros (1)	Comprometerse con algo
Amar (6)	Bastarse a sí mismo
Ser conocido como uno es (8)	Alejarse de la madre
	Exponerse al peligro

##### Estímulos 2

##### (Dependencia)

Ser protegido y cuidado (2)	Servirse de los demás
Ser preferido (3)	La nostalgia
Ser amado (8)	
Ser aceptado (11)	
Ser elogiado y admirado (5)	
Ser visto por los demás (6)	

##### Estímulos 3

##### (Contradependencia)

La agresividad contra mí (1)	Ser agresivo
(en grupo nº 2)	

Estímulos 4

(Referencias "tripolares")

Ser considerado ridículo (1)	El orden
(en grupo nº 2)	Mis maestros
Confiar en el padre (4)	Ser uno de tantos
Confiar en la madre (6)	Ser envidiado
Sentirse seguro (7)	El poder
Ser rechazado (2)	Estar solo
(en grupo nº 2)	

Estímulos 5

(Personalidad en general)

Mi suerte (3)  
 Mi madre (1)  
 El Yo que me gustaría ser (8)  
 Mi padre (1)  
 Yo (4)

Estímulos 6

Arte (4)

Los trece conceptos eliminados no tienen lógicamente conexiones entre sí, y es difícil explicarlos. Estimativamente parece que se han eliminado conceptos de referencia agresiva hacia afuera, de predominio (bastarse a sí mismo, el poder, servirse de los demás), de ligadura al pasado -- (alejarse de la madre, la nostalgia), de riesgo (comprometerse con algo, exponerse al peligro), de orden (el orden, mis maestros), de olvido (ser uno de tantos, estar solo).

Por supuesto, vamos a obtener información más directa de los conceptos agrupados. Con la ayuda del cuadro nº 17, pag. 205, podemos intentar describir el tipo de personalidad y de autonomía que surge de los significados de estos 21 conceptos. Téngase en cuenta que el cuadro nº 17 está algo simplificado (hay D eliminadas) para que sea "legible".

Se han formado dos grupos (nº 1 y nº 2). El nº 2 es muy pequeño (tres conceptos) y no contiene ningún concepto

de referencia personal. Puede, por tanto, ser interpretado como un grupo más "teórico", o simplemente como significados que para la muestra A se explican unos a otros: podríamos entonces decir que para los pintores ser rechazado es lo mismo que ser considerado ridículo y sentirse agredido. Como insinuábamos antes, esto puede equivaler a culpar a los otros por ser uno mismo rechazado: no se siente uno culpable (porque su obra no sea buena, por ejemplo), sino que se debería a no ser entendido o ser atacado.

El grupo 1<sup>a</sup> es mucho más complejo, y en él se interrelacionan en significado los 18 conceptos que se agrupan en un amplio constructo conductual. Los conceptos en torno a los cuales se estructura todo el grupo de significados son "ser aceptado", "ser amado", "ser conocido como uno es", y "el Yo que me gustaría ser". Estos conceptos, no sólo son "nudos de comunicación" entre los diversos significados, sino que entre ellos hay también D cortas, lo cual equivale a afirmar que son significados similares para la muestra. Podríamos, pues, afirmar que para los pintores aparece como núcleo central de su Yo ideal el deseo de ser aceptados, de ser amados, de ser conocidos tal como son. Pero podemos desgranar cada uno de estos conceptos-clave.

"Ser aceptado" se une por un lado a un área familiar (en la que aparecen el padre y la madre y la relación de confianza con ellos); por otro lado se une a un núcleo fuerte de significado que es "ser elogiado y admirado" (al que desarrollan los conceptos ser visto, ser preferido, ser protegido y cuidado, y fiarse de los otros: diríamos que es algo así como esperar mucho de los otros); y por otro lado se une al yo, cuya característica fundamental es la cercanía al yo ideal, al ser conocido como se es y al ser visto.

"Ser amado" se une por un lado al área familiar, por otro al arte que aparece en interconexión con amar, sentirse seguro y el yo ideal. Es decir: parece como si la obra

de arte fuera un don y un deseo del artista para amar y -- ser amado, y sentirse seguro.

"Ser conocido como uno es" está en contacto con todas las áreas del grupo: es como si toda la estructura del artista se fundamentara en la sinceridad de él mismo, conocido por los otros. Confirmaría la línea en este grupo del arte como expresión de sí mismo.

"El Yo que me gustaría ser" tiene algo muy característico: su conexión con el yo real y con el sentirse seguro, el arte y ser amado. Diríamos que la expresión de lo que el grupo desea es algo que ya vive en cierto modo: el arte es vivido de alguna manera como seguridad personal.

En resumen, y respecto a la autonomía de los artistas, nos atreveríamos a decir que en todo este esquema no aparecen signos que hablen de autonomía. Más bien los conceptos parecen tener un signo pasivo (ser aceptado, ser amado, -- ser protegido, ser visto, etc.), que parece estar más en conexión con sentimientos de dependencia afectiva. Es curioso que hayan sido eliminados de esta agrupación con los conceptos personales todos los conceptos agresivos sin los que difícilmente puede establecerse una vivencia de la independencia, o la contradependencia.

¿Debemos, entonces, afirmar que no sólo no hay autonomía afectiva en la muestra A, sino que hay dependencia --- afectiva? Este es otro asunto, al que hay que responder -- con la totalidad de los datos.

### 5.23. La respuesta del grupo control

La comparación de las respuestas del grupo experimental y el grupo control en cuanto a agrupación de conceptos nos parece muy sugerente y clarificadora.

El grupo control utiliza y rechaza prácticamente los mismos conceptos que el grupo experimental. De los rechazados por él toma dos para agruparlos: "comprometerse con al

go" y "bastarse a sí mismo". De los utilizados por el grupo experimental, hay cuatro que no usa el grupo control: - "ser protegido y cuidado", "el Yo que me gustaría ser", -- "ser visto por los demás" y "mi padre".

En total, utiliza 19 conceptos en la agrupación (dos menos que el grupo experimental), que tiene dos características que la diferencian del grupo de pintores. La primera característica es el número menor de interconexiones (D -- cortas) entre los conceptos y el peso menor de los conceptos "nudo", según podemos ver en el cuadro nº 15, pag 200. La segunda característica, como podemos ver en el cuadro -- nº 18, pag. 206, es el mayor número de grupos contruidos, como en una dificultad mayor de la muestra para estructu-- rar juntos los diversos conceptos.

Analizando el cuadro 18 ( y teniendo presente que está también simplificado, suprimiendo la representación de algunas D, para hacerlo "legible"), vemos que el grupo con-- trol ha estructurado cuatro grupos de conceptos.

El más amplio es el grupo nº 1. En él hay algo muy -- llamativo: entre los 10 conceptos que lo forman, no hay -- ninguno de referencia personal: son, por lo tanto, concep-- tos con los que se identifican menos los sujetos de la --- muestra. Hay también unos conceptos nudo, a los que pone-- mos entre paréntesis el número de D cortas o conexiones de significado: "sentirse seguro" (8), "confiar en el padre"- (6), "confiar en la madre" (6) y "ser aceptado" (6). El -- resto de conceptos está muy conectado con estos: "mi madre" (5), "bastarse a sí mismo" (4), "arte" (3), "amar" (3), -- "ser amado" (3), "ser conocido como uno es" (2). Este gru-- po parece representar un núcleo de sentimientos familiares, en los que aparecen en mescolanza indicios de dependencia e independencia, entre los que el arte parece haber sido -- asumido simbólicamente, por la alta evaluación que le dió la muestra (aunque posiblemente estereotipada). Quizá todo este grupo conceptual aparece bastante estereotipado, y --



quizá por eso alejado de conceptos de referencia personal.

En el grupo control nº 2 aparecen el "yo" y "mi suerte", conectados a través de "comprometerse con algo" y "fiarse de los otros". Es la única conexión de significado -- con referencias personales: de alguna manera subraya muy fuertemente la importancia que tiene para la muestra la línea de compromiso y sociabilidad.

El grupo conceptual nº 3 es similar al grupo nº 2 del grupo experimental: cambia la forma de conectarse los conceptos: aquí el "nudo" es "ser considerado ridículo".

Un último grupo conceptual, el nº 4, parece que para la muestra es una simple similitud entre dos conceptos: -- "ser preferido" y "ser elogiado y admirado".

La diferencia de significado global respecto al grupo experimental parece bastante clara: unas referencias personales de significado mucho más pobres, una cierta ordenación estereotipada, una falta de estructuración más global sería lo característico de la estructura: unos sentimientos familiares más estereotipados y conservados sin mezcla con la realidad, un yo más ligado al deber y a la eficacia parecen más característicos de este grupo control.

#### 5.24. La respuesta global a la hipótesis

Habíamos hecho la hipótesis de que no había diferencias significativas en el significado de las respuestas al grupo de conceptos-estímulo al que llamamos "autonomía --- afectiva". Cuando se hace una hipótesis no siempre puede hacerse una definición exacta de los trasfondos: necesariamente hacemos una definición operativa, que a su vez parte de una hipótesis teórica. Suponemos que hay también muchos interrogantes que uno no acaba de hacerse al plantearse la hipótesis, y que quizá se los hace al tratar de confirmar si su hipótesis se comprobó o no. Algo así nos ocurre, y esperamos que es así como se avanza: de pregunta a pregunta. Al dar una respuesta global a la hipótesis, cuando ne-

cesariamente ya interpretamos, más de una interpretación - se convierte simplemente en perfilar mejor una pregunta: - la verdad es que estamos en un campo que se presta mucho a que florezcan las preguntas, y todavía no las respuestas. - Pero vamos a intentar dar las que nos parece haber obtenido.

#### 5.24.1. En qué no hay diferencias

Los tratamientos estadísticos nos han mostrado una serie de aspectos en los que no han aparecido diferencias -- significativas entre el grupo experimental y el grupo control.

Todos los tratamientos globales, tanto de la totalidad de los conceptos como de la totalidad de las muestras (tratadas como puntuaciones medias), no han dado diferencias -- significativas. Es decir: a partir de ellos podemos afirmar, con niveles de significación importantes, la siguiente teoría.

Las actitudes que suscitan los conceptos estudiados -- son básicamente iguales tanto entre los artistas como entre los no artistas: no hay diferencia en sus predisposiciones tanto hacia conceptos puros de la personalidad (yo, yo ideal, mi suerte... ) como hacia conceptos que puedan implicar actitudes de dependencia, contradependencia o independencia. Desde este punto de vista, no se puede predecir la creatividad a partir de conceptos de dependencia, contradependencia o independencia personal; la creatividad podría aparecer, y de hecho es así, en personas marcadas por -- cualquiera de estas tendencias como predominante. La creatividad se conecta con cualquiera de estas actitudes, pero no necesariamente: puede hacerlo con cualquiera de ellas, y la creatividad tendrá entonces una función distinta en -- la persona. Desde este punto de vista decir que la creatividad es función de la libertad sólo puede tener un sentido: que los creativos buscan la libertad: pero su creativi

dad puede estar construida sobre estructuras personales -- dependientes o contradependientes. Con lo que tendremos tipos de creatividad distintos posiblemente no sólo en su -- origen sino tal vez en sus productos (aquí hay un buen campo experimental de investigación).

Tampoco hubo diferencias significativas en la intensidad emocional media de respuesta al grupo de estímulos. -- Las cargas emocionales son muy similares en ambas muestras. Diríamos, por tanto, que no parece que sea por aquí donde haya que poner las diferencias entre artistas y no artistas. En principio los teóricos hedonistas de la estética -- hubieran podido esperar una disposición mayor en los artistas para el sentimiento y la emoción; sin embargo, no es así. La intensidad emocional global es totalmente similar, y esto no sólo respecto a los conceptos de autonomía, sino también respecto a los conceptos de referencia personal. -- No se perciben en absoluto entusiasmos emocionales narcisistas ante el propio yo o el yo ideal, que aparecen muy -- similares en significado (lo que interpretaríamos como un índice de realismo).

En definitiva: es posible afirmar que no se debe, --- cuando menos, hacer hincapié en las diferencias básicas de personalidad entre artistas y no artistas. Están más cerca unos de otros de lo que parece. El hacer esta reducción de nuestras conclusiones se debe, no sólo a los aspectos de -- diferencia que veremos después, sino también a la autocrítica de nuestros propios análisis que ya hemos insinuado a lo largo del trabajo y que podríamos resumir ahora.

Creemos que el hecho de no aparecer diferencias significativas en los tratamientos globales se debe a los siguientes aspectos: ante todo a las similitudes reales que existen entre las dos muestras, tal como acabamos de explicar. Pero también a la tosquedad del instrumento de medida: todos reconocemos el valor del Diferencial Semántico, pero ya hemos aludido a que se nos quedaba el 33'55 % de la va-

rianza total de las respuestas sin explicar (lo que en respuestas globales tiene su importancia); y, además, el problema a que hemos aludido varias veces, de la reducción -- progresiva de información por los diversos procesos de intermediación. Sin embargo, creemos que los resultados globales siguen siendo aceptables en sus niveles de significación, y que expresan una realidad comprobable.

Las diferencias, que a veces se mitifican, de los artistas son muchas veces realidad (hay artistas rigurosamente excéntricos, como hay no artistas excéntricos con no menos rigor), otras muchas son estereotipo social que no responde a la realidad, y otras veces son estereotipo conscientemente explotado por algunos artistas que no suelen ser frecuentemente los que han de pasar a la historia. Las diferencias verdaderas son, sin embargo, las que menos se subrayan: aunque son las más importantes. Y de ellas vamos a hablar.

#### 5.24.2. En qué hay diferencias

Hemos ido anotando estas diferencias a lo largo del trabajo. Vamos ahora a plantearlas globalmente.

Una diferencia muy importante está marcada por el hecho de la menor uniformidad de la personalidad global de los artistas: tanto el significado de los conceptos como el significado del propio yo es mucho más variado para los artistas que para los no artistas: éstos aparecen más uniformes e iguales. Este dato lo consideramos importante de cara al intento de establecer un tipo de "personalidad de artista": hay demasiada variedad y dispersión para que esto sea factible. Pensemos que esto confirma lo que hace un momento afirmábamos sobre la posibilidad de que el ser artista se conecte con tipos diversos de personalidad (dependiente, contradependiente, independiente). Es más, nos parece lo único lógico y sensato, por no decir lo único no contradictorio: nos estamos queriendo referir a lo extraño

que resulta el tratar de encajar al artista en unos rasgos de personalidad demasiado constrictivos y definidos, en -- los que el artista parece simplemente un número de la serie, fácilmente repetible e identificable.

Otra diferencia, que consideramos muy importante, está en la forma interior de estructurar los significados. -- Los artistas hacen una estructuración interior de los significados rica y compleja: los significados se interconectan unos con otros, utilizando gran número de distancias -- semánticas cortas: además unen los significados con la propia persona, que se siente identificada con un gran número de significados. Por eso utiliza pocos grupos (uno de evaluación positiva y otro de evaluación negativa). Los no artistas esquematizan y dividen más los significados: se --- identifican con menos conceptos, y necesitan más grupos para organizarlos: tienen menos complejidad en el planteamiento general de su mundo de significados.

Estas son las dos diferencias globales más importantes que encontramos en nuestro trabajo: la mayor diversidad personal de artista a artista, y la complejidad y riqueza de la estructuración interior de los significados.

#### 5.24.3. Autonomía afectiva y creatividad

La pregunta era: ¿es la creatividad función de la libertad? Y aplicándola a nuestra investigación, ¿es libre -- (afectivamente autónomo) nuestro grupo experimental de pintores?

Lo primero que nos parece es que a esta pregunta no -- se puede responder ni sí ni no. Antes ya hemos dicho que -- nos parece que la creatividad artística puede estar conectada a diversos tipos de personalidad (dependiente, contra dependiente, independiente), que hay una gran variedad y -- y dispersión en cuanto a personalidad entre los artistas. Parece indudable que estos datos nos están hablando de un grupo humano con mucha "movilidad", muy diverso, con el --

que cabe esperar que predominen planteamientos de libertad y autonomía. Sin embargo en el corazón de esta libertad esperable, hay que situar lo que indicábamos como resumen en el apartado 5.22: los núcleos de significado elegidos por la muestra experimental con los que el grupo de pintores se ha identificado (ser aceptado, ser amado, ser visto, -- ser protegido, etc.) parecen indicar una actitud que está más en conexión con sentimientos de dependencia afectiva, de no autonomía. Esto no quiere decir (así nos parece) que la personalidad de los artistas sea dependiente: más bien nos lleva a una conclusión "humanizadora" de los sujetos y los procesos. Sin necesidad de llegar a planteamientos profundos por los que aceptar sin justificación contradicciones íntimas en la persona, sí que parece que nos encontramos ante un hecho de complejidad personal, no fácilmente analizable, ni adjetivable. Tenemos la impresión de que la personalidad del artista, dentro de su estructuración general más o menos libre, más o menos dependiente, contradependiente o independiente, incluye siempre el núcleo descrito en 5.22, que parece resumir el proceso fundamental de comunicación del artista a través de los conceptos "ser visto", "amar" y "ser amado", "ser aceptado"... Realmente algo así dijo el mismo Matisse (1974, p. 206): "¿no es el amor el origen de toda creación?". Quizá el lenguaje utilizado por el artista -la obra que debe ser vista- tiene una íntima conexión con una actitud general descrita por expresiones y significados de tipo pasivo como las descritas. Todo esto estaría de acuerdo con un planteamiento no maximalista, en el que efectivamente la creatividad artística es función de una búsqueda de la libertad, más que de la libertad misma: con lo que sería explicable en cualquier tipo de personalidad (dependiente, contradependiente o independiente), ya que incluso el calificado de independiente no lo será nunca de una manera total, objetiva e insoportable, sino que sigue siempre en la misma tarea de búsqueda.

Creemos, pues, que tal vez no se debe afirmar la independencia o autonomía de los artistas como un hecho conseguido: más bien se trata de una lucha -más o menos lejana de la victoria- por la independencia, la libertad o la --- autonomía. La autonomía afectiva no es siempre (y nunca lo es de una manera total) un punto de partida de la creatividad: pero es siempre una aspiración y un punto de llegada.

### 5.3. La opinión de los pintores

Como expusimos en el capítulo 3, apartado 3.31, aplicamos a los sujetos del grupo experimental un cuestionario con algunas preguntas básicas cuyas respuestas pueden ser - interesantes para ver si desde su experiencia personal encontramos algo que apoye las conclusiones que hemos expuesto. Las respuestas han sido ordenadas en orden de mayor a menor porcentaje de respuesta, nosotros vamos a exponer y comentar algunas respuestas, bajo el epígrafe de la pregunta correspondiente.

#### -¿Qué es ser artista pintor?

Las respuestas que dan más del 50 % del grupo, por orden de mayor a menor son:

- Ser un comunicador de mensajes personales (73'33 %)
- Ser capaz de descubrir otra realidad (70'00 %)
- Ser una persona que busca la libertad interior (63'33 %)
- Ser capaz de resolver problemas plásticos (63'33 %)
- Ser una persona libre (53'33 %)

Pensamos que son concreciones de gran interés. Podrían centrarse en dos líneas: una subjetiva y otra objetiva. -- Desde el punto de vista subjetivo la mayor parte siente -- que el arte es comunicación personal, es lenguaje con el -- que se expresan. Es además búsqueda de la libertad interior (63'33 %) o expresión de ser libre (53'33 %): la mayor parte elige la forma de búsqueda de la libertad: los por--

centajes como puede verse se solapan: hay quienes han señalado las dos respuestas: creemos que esto expresa bastante bien la situación de búsqueda de autonomía afectiva a la que aludíamos. Desde el punto de vista objetivo, la mayor parte piensa que ser artista es ser capaz de descubrir otra realidad, y un porcentaje casi igual cree que es ser capaz de resolver problemas plásticos: es decir, asumir la creatividad y la técnica.

-¿Qué significa para un pintor el éxito de su pintura?

La pregunta ha provocado bastante diversidad en las respuestas. Creemos que posiblemente porque provoca cierto conflicto el declararse a sí mismo los aspectos dependientes que hay en el propio planteamiento artístico.

Para un 46'67 % significa una necesidad para la comunicación: la respuesta se prestaría a muchos interrogantes (¿es necesario el éxito para comunicarse? ¿con quiénes?...); para un 33'33 % equivale a la certeza de ir por un buen camino (lo que supone una cierta incertidumbre e inseguridad que depende de la aprobación de los otros), y para un 20 % es algo imprescindible para sentirse seguro. Sin embargo - para el 30 % es una respuesta agradable, y para el 23'33 % no tiene ningún interés: no les importa.

Creemos que esta gama de extremo a extremo confirma esa variedad de la que hablamos en nuestras conclusiones: estamos ante vivencias y personalidades distintas.

-¿Qué significa para un pintor el fracaso de su pintura?

La pregunta es el anverso de la anterior, y volvemos a ver con ligeras variantes el mismo tipo de dispersión de respuestas.

Para el 43'33 % representaría una fuerte duda sobre su obra. Para el 30 % sería una fuerte duda sobre sí mismo y también para el 30 % un sentimiento de angustia. Sin embargo en el polo opuesto, al 33'33 % no le importaría y para el 26'67 % sería simplemente una señal de la incompetencia de los espectadores.



-¿Qué es la obra de arte pictórica?

La pregunta trataba de recoger la opinión de los pintores sobre su lenguaje, es decir, sobre la obra. Las respuestas con más porcentajes pueden dividirse en varios --- apartados: unos se refieren al mundo subjetivo del artista: para el 63'33 % es un proceso emocional, para el 40 % un - mensaje, para el 40 % una confesión del artista, para el - 30 % la respuesta a un conflicto personal; otras se refieren a su dificultad de comprensión: para el 46'67 % es un hecho misterioso, para el 26'67 % es algo incomprensible - en su totalidad, para el 20 % es un producto inconsciente, para el 13'33 % es algo que ignoran; otras se refieren a - una interpretación objetiva: para el 46'67 % es la solu--- ción de un problema plástico, para el 36'67 % es la emo--- ción de la forma, para el 33'33 % es una elaboración racio- nal, para el 26'67 % es la expresión de la realidad, para el 26'67 % es un producto lógico, para el 20 % es un producto de mercado.

La mayor parte parecen reforzar con estas respuestas el aspecto de comunicación y expresión de sí mismos así co- mo la alusión al conflicto personal como origen de la obra de arte. Pero la gama de planteamientos se extiende hasta el extremo de ver la obra de arte como simple producto de mercado. Creemos que una vez más aparece la manifiesta di- versidad, que confirma nuestras conclusiones, y que no ve- mos ninguna necesidad de uniformar.

En resumen: tenemos la impresión de que las opiniones de los pintores de nuestra muestra apoyan en líneas genera- les las conclusiones de la investigación, por lo menos en aquellos aspectos a los que alude el cuestionario A, y en los que han aportado su visión personal.

#### 5.4. Sugerencias de teoría y trabajo

No queremos terminar sin aludir a algunos aspectos conectados con nuestra investigación que nos parecen de interés para la teoría y también como posibles nuevos campos - de investigación y trabajo.

##### 5.41. Algunas congruencias

Es claro que nuestras conclusiones coinciden con las de A.ROE (1946) en cuanto el no encontrar diferencias básicas de personalidad entre artistas y no artistas. Cuando - redactamos el apartado 1.35.2 sobre las investigaciones de personalidad hechas con artistas, encontramos que a partir de A. ROE los estudios sobre artistas han ido encontrando tal cantidad de rasgos distintos que nos encontramos inca-paces de esquematizarlos y resumirlos en una dirección con sentido. Pensamos que quizá esta dispersión de rasgos en - las diversas investigaciones y este alboroto de caracterís-ticas no esquematizables podrían interpretarse como algo - congruente con nuestras conclusiones: si realmente no hay diferencias fundamentales de personalidad entre artistas - y no artistas, cabe esperar que los artistas sean muy dis-tintos entre sí. Nosotros así lo creemos, y en esta línea de congruencia interpretamos la diversificación de investi-gaciones.

Otro aspecto que deseamos comentar es el que estudia-mos en el apartado 1.33, sobre la creatividad como salud o como conflicto. Si en las investigaciones sobre personali-dad general de los artistas encontramos diversificación, - en este campo no sólo la diversificación es mayor sino que, como recordaremos, las tomas de posición son antagónicas y contradictorias. Desde el punto de vista de nuestras con-clusiones, consideraríamos que el tema es inútil y no tie-ne sentido. Entre los artistas, como entre los no artistas,

pueden darse todas las situaciones en la gama de la salud a la enfermedad. La enfermedad impide o permite el arte de la misma manera y en la misma medida en que impide o permite cualquier otro acto humano: y lo mismo diríamos de la salud. Con la diferencia de que la salud es siempre un dato a favor. En nuestra investigación, como se recordará, han sido mayores los indicios de salud en el grupo de artistas que en el grupo control. Pero no nos llamaría la atención que en otros grupos fuera de forma distinta: en muestras muy grandes, no creemos que se planteen diferencias significativas en este campo.

#### 5.42. La creatividad como educación y terapia

Al comienzo de nuestro trabajo aludimos al "boom" de la creatividad en la educación y en la terapia. A nuestro modo de ver la creatividad tiene mucho que ver y mucho que hacer en ambos campos. Pero hablar de forma indiscriminada de creatividad sin apellido para hacer creativos sin apellido y sin circunstancia, es posible que necesite algunas matizaciones.

MATUSSEK, P. (1974) dice: "las posibilidades de interacción entre disposiciones heredadas e influjos familiares son tan numerosas que hasta ahora no ha podido describirse ninguna "característica de origen" para el creador. Debe tenerse en cuenta este punto, frente a todas aquellas teorías que recomiendan determinadas prácticas educativas como caminos hasta cierto punto garantizados hacia el creador. La creatividad es posible lo mismo como protesta que como imitación, como defensa frente a los impulsos instintivos y como expresión de una actividad libre de conflictos. Es el yo quien elige el camino". (pag. 90, de la edición en español). Estamos de acuerdo con esto desde el punto de vista del arte. Diríamos que no cabe una educación indiscriminada de la creatividad: por un lado porque se --

corre el peligro de "sistematizarla" para enseñarla, con lo que posiblemente se está terminando con ella; y por otro porque la educación debe pretender desarrollar la personalidad completa, no sólo la creatividad: pensamos que no es imposible que en determinadas situaciones haya actitudes creativas que pueden estar fortaleciendo problemas - (creando defensas o imitaciones como diría Matussek) o fomentando evasiones. Lo mismo diríamos sobre la creatividad aplicada a la terapia: aparte de la frase que citábamos de DELAY en 1.33.3 "es posible que un neurótico se cure por el arte, pero es necesario que sea un artista", no conviene olvidar que las posturas son encontradas sobre el tema. De acuerdo con nuestras conclusiones, la creatividad no es más ni menos terapéutica que cualquier otro acto humano: - decíamos que puede aparecer en personalidades diversas, y en cada una de ellas realizará funciones distintas. Su uso deberá, por tanto, ser muy personalizado para que colabore en los pasos terapéuticos que el individuo concreto necesite dar.

#### **5.43. Un enfoque para la creatividad**

A medida que hemos ido avanzando en nuestra investigación, centrada en el intento de relacionar creatividad y personalidad, se han ido levantando en nosotros preguntas distintas de las que en un primer momento surgieron, ante algunas sensaciones o impresiones de los temas y tratamientos.

Una sensación que ha ido definiéndose cada vez más ha sido la de ir encontrando que el planteamiento de la psicología de los rasgos, por sí solo, resulta excesivamente estanco e inmóvil, además de prolijo, para estudiar la personalidad de los creativos.

Cada vez más nos ha ido interesando el descubrir otros planteamientos desde los que acercarse al tema de la crea-

tividad. Sobre todo al llegar a unas conclusiones como las nuestras en las que en la práctica diríamos que interesa -- menos el rasgo en sí que su organización: a nuestro modo -- de ver es lo más significativo de nuestras conclusiones. -- En nuestro campo de interés fueron entrando poco a poco, -- como respuesta, a nuestra búsqueda, los estilos cognitivos. La relación de los estilos cognitivos con la creatividad -- no es nueva: varios de ellos se han presentado como estilos que correlacionan positivamente con la creatividad: -- por ejemplo, STEINBERG (1964) cita los estilos afilador de KLEIN, G.S. (1951), "percept-bound" de MAY, R. (1959), intelectualizante de ERIKSEN, C.W. (1954), e independiente -- de campo de WITKIN H.A. (1954). Efectivamente nos parece que este es un campo y un procedimiento interesante al que merecería la pena dedicar más investigación;

Pero pensamos que se puede ir más allá. En cierta manera la idea no es nuestra sino de MATISSE (1974), el gran pintor, que dice: "Lo propio del artista es crear; donde -- no hay creación no existe arte. Pero nos equivocáramos si atribuyéramos este poder creador a un don innato. En materia de arte, el auténtico creador no es únicamente un ser dotado sino un hombre que ha sabido ordenar todo un conjunto de actividades cuyo resultado es la obra de arte. Es -- así como para el artista la creación comienza en la visión. Ver es ya una operación creadora y que exige un esfuerzo" (pag. 203). El texto de Matisse nos pareció una revelación ya que lo que él describe como creatividad del artista es un estilo cognoscitivo. Pensamos que es quizá por aquí por donde vemos un camino de amplias posibilidades. Si consideramos la creatividad como un estilo cognitivo, sus procesos serán de recogida, procesamiento y estructuración de -- información, de resolver problemas y ejecutar tareas. En -- cuanto a personalidad de los creativos, parece que el sistema de estrategias de actuación responde mejor a la idea de ordenación distinta de los mismos rasgos de nuestras --

conclusiones . Pensamos que no se trata incorporarse simplemente al tren del paradigma cognitivo, sino que hay la posibilidad de encontrarnos con un esquema de gran movilidad, dinámico, que puede responder más fácilmente a la dispersión de rasgos de los creativos, sin sentirnos obligados a encasillarlos multiplicando prolijamente las divisiones. Los campos de investigación deberían abrirse hacia la percepción, la memoria y la elaboración de información. El campo creemos que es prometedor, y antes de escribir la -- última letra de esta investigación podemos decir que ya -- hemos empezado a perfeccionar algún trabajo con esta orientación cognitiva.

309

**APENDICE I**

**QUESTIONARIO "A"**

## CUESTIONARIO "A"

## OBSERVACIONES

- Este cuestionario intenta ser una reflexión sobre su propia experiencia personal pictórica.
- Es importante que responda indicando lo que de hecho significa para V. su experiencia artística, no lo que pudiera o debiera significar; no interesa lo que V. sabe sino lo que V. siente.
- Para responder al cuestionario atégase, por favor a lo siguiente. Algunas preguntas (pocas) requieren una respuesta abierta, que ha de ser breve. Pero la mayoría de sus posibles respuestas se le plantean en forma de afirmaciones: elija sin reflexión excesiva las frases que más se aproximan a lo que V. cree y señálelas en el recuadro correspondiente (☐) con una cruz (☒). Pueden ser varias en cada apartado (muchas o pocas, según V. decida).
- Si desea añadir algún aspecto no indicado en el cuestionario, hágalo brevemente al final de cada apartado en los espacios en blanco indicados.
- Sea muy sincero en sus respuestas: lo contrario anularía los resultados de esta investigación.
- Recuerde que sus respuestas no se darán a conocer como suyas personales, sino como integradoras de una opinión de grupo.



-Apellidos \_\_\_\_\_ Nombre \_\_\_\_\_

- Edad \_\_\_\_\_

- Origen urbano..... ☐

- Origen rural..... ☐

- Profesión del padre \_\_\_\_\_

- Profesión de la madre \_\_\_\_\_

- Estudios del padre \_\_\_\_\_

- Estudios de la madre \_\_\_\_\_

- Situación económica de los padres (cuando V.  
vivió con ellos): alta..... ☐  
media..... ☐  
baja..... ☐

- Educación familiar recibida:  
autoritaria..... ☐  
conformista..... ☐  
liberadora..... ☐  
democrática..... ☐

- Costumbres familiares:  
rígidas..... ☐  
liberales..... ☐

- Estudios artísticos realizados por V.:  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

- Estudios no artísticos \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

- Educación para el éxito (económico, social, etc.)  
recibida en su familia: \_\_\_\_\_  
inexistente..... ☐  
normal..... ☐  
exigente..... ☐  
presión muy fuerte..... ☐

- alguna otra circunstancia personal que considere im-  
portante para comprender su dedicación al arte:

Apartado 2: ¿QUÉ ES SER ARTISTA PINTOR?

- Ser un soñador ..... ☐
- Ser un técnico ..... ☐
- Ser capaz de descubrir otra realidad..... ☐
- Ser un privilegiado..... ☐
- Ser un profesional..... ☐
- Ser un hombre divertido..... ☐
- Ser un hombre trascendental..... ☐
- Ser intrascendente..... ☐
- Ser un comunicador de mensajes de su tiempo..... ☐
- Ser un comunicador de mensajes sociales..... ☐
- Ser un comunicador de mensajes personales..... ☐
- Ser capaz de resolver problemas plásticos..... ☐
- No lo sé..... ☐
- Ser básicamente irracional, instintivo..... ☐
- Responderse a los propios problemas con  
la pintura..... ☐
- Vivir económicamente de la pintura..... ☐
- Ser persona de ideas muy claras ..... ☐
- Ser persona de más imágenes que ideas ..... ☐
- Tener sentimientos fuertes pero confusos ..... ☐
- Tener sentimientos ligeros pero claros..... ☐
- Tener sentimientos muy definidos..... ☐
- Ser una persona muy racionalizada..... ☐
- Ser una persona que sigue sus propias leyes  
al margen de la presión social..... ☐
- Ser un profesional con oficio..... ☐
- Ser un profesional solo con oficio..... ☐
- Ser una persona que busca la libertad interior.. ☐
- Ser una persona libre..... ☐
- Ser una persona de equipo..... ☐
- Ser un individualista, aunque forme grupo  
o escuela..... ☐
- Otros aspectos:

**Apartado 3: ¿QUÉ SIGNIFICA PARA UN PINTOR EL ÉXITO DE SU PINTURA?**

- La certeza de ir por un buen camino..... ☐
- Una respuesta agradable..... ☐
- Una necesidad para seguir pintando..... ☐
- Un acicate para sentirse más competitivo..... ☐
- Algo imprescindible para sentirse seguro..... ☐
- Una necesidad económica..... ☐
- Un reconocimiento de sus valores humanos..... ☐
- Nada: no le importa..... ☐
- Una necesidad para la comunicación..... ☐
- Otros significados: .....

**Apartado 4: ¿QUÉ SIGNIFICA PARA UN PINTOR EL FRACASO DE SU PINTURA?**

- Una mala suerte..... ☐
- Una fuerte duda sobre su obra..... ☐
- Una fuerte duda sobre sí mismo .....
- Un sentimiento de angustia..... ☐
- El abandono de la pintura..... ☐
- Una señal de la incompetencia de los espectadores..... ☐
- Una señal de la incompetencia de los críticos..... ☐
- Un fuerte interrogante sobre sus convicciones artísticas..... ☐
- Nada: no le importaría..... ☐
- Otros significados: .....

Apartado 5: ¿QUÉ ES LA OBRA DE ARTE PICTÓRICA?

- Un hecho misterioso..... ☐
- Algo incomprensible en su totalidad (solo en parte se entiende)..... ☐
- Un mensaje..... ☐
- Una confesión del artista..... ☐
- Un producto lógico..... ☐
- Un simple juego de formas..... ☐
- Un producto inconsciente..... ☐
- Una elaboración racional..... ☐
- Un proceso emocional..... ☐
- La solución de un problema plástico..... ☐
- La emoción de la forma..... ☐
- La respuesta a un conflicto personal..... ☐
- No lo sé..... ☐
- Un producto de mercado..... ☐
- Una visualización de contenidos..... ☐
- La respuesta a unas expectativas sociales..... ☐
- La expresión de la realidad ..... ☐
- Una fuga de la realidad..... ☐
- Una subversión de la realidad..... ☐
- Una respuesta a los problemas del mundo..... ☐
- Otras definiciones:

Apartado 6: ¿CÓMO DESCRIBIRÍA MI PROCESO PERSONAL PARA PINTAR UN CUADRO?

- Lo primero que me ocurre antes de tener idea de lo que quiero pintar es que me siento
  - abstraído..... ☐
  - de malhumor..... ☐
  - no quiero ver a nadie..... ☐
  - como siempre..... ☐
  - alegre..... ☐
  - muy activo..... ☐

- Necesito la inspiración, que viene cuando quiere y es imprescindible..... ☐
- Necesito la inspiración, que surge del trabajo metódico..... ☐
- No existe la inspiración, sino el pensamiento, el oficio y el trabajo..... ☐
- Se me ocurre de pronto lo que quiero hacer y lo realizo inmediatamente..... ☐
- Primero hay una etapa de preparación lejana (tengo como un presentimiento de algo); luego comienza a surgir en mí algo indefinido e irracional, pero en una dirección plástica; posteriormente empiezo a ver lo que quiero, unas veces muy claro, otras tanteando; hago bocetos y por fin intento la realización de la obra, hasta que finalmente voy consiguiendo por correcciones que la obra traduzca plásticamente lo que yo barruntaba dentro de mí..... ☐
- Si en V. se da otro proceso, descríballo, a ser posible por etapas:
  - 1ª etapa:
  - 2ª etapa:
  - 3ª etapa:
  - 4ª etapa:
- Después de acabada la obra me siento
  - vacio..... ☐
  - contento..... ☐
  - descontento..... ☐
  - autocrítico..... ☐
  - desilusionado..... ☐
  - sorprendido de lo hecho..... ☐
  - en plenitud..... ☐
  - con fuerte necesidad de mostrar mi obra... ☐
  - sin deseo de mostrar mi obra..... ☐
  - con temor a la crítica..... ☐
  - otros estados de ánimo:

**Apartado 7: ¿QUÉ ES LA CONTEMPLACION DE UNA OBRA  
DE ARTE PICTÓRICO?**

- La recepción pasiva del mensaje del pintor..... ☐
- Un simple placer estético..... ☐
- La iniciación a un misterio..... ☐
- La búsqueda de lo incognoscible..... ☐
- La re-creación de un cuadro nuevo..... ☐
- Un imposible: la obra nunca puede ser captada... ☐
- Una simple experiencia del contemplador,  
distinta en cada uno..... ☐
- Otras definiciones:

**Apartado 8: ¿QUÉ ES EL AFICIONADO AL ARTE?**

- Un ser que justifica la existencia del pintor... ☐
- Un mal necesario..... ☐
- Un comprador..... ☐
- Un creativo como el pintor, pero de distinta  
forma..... ☐
- Un snob..... ☐
- La piedra de toque del buen pintor..... ☐
- En definitiva, el ser de quien depende  
la pintura..... ☐
- Otros aspectos:

317

**APENDICE II**

**CUESTIONARIO "B"**

## CUESTIONARIO "B"

## ATENCION

- No firme ni ponga su nombre en este cuestionario: debe ser anónimo.
- Nos interesa lo que de hecho le ocurre a V., no lo que V. piense que puede ser mejor o peor. La sinceridad de sus respuestas es fundamental para el éxito de esta investigación.

Primera parte

Para contestar a esta parte, tenga en cuenta que solo algunas preguntas necesitan una respuesta abierta que deberá V. dar brevemente. Pero para la mayoría de preguntas se le indican una serie de respuestas posibles: elija las que más se parezcan a lo que V. piensa y márkuelas en el recuadro correspondiente ( ) con una (X).

- Edad \_\_\_\_\_
- Sexo: Hombre..... ☐
- Mujer..... ☐
- Profesión \_\_\_\_\_
- Origen urbano..... ☐
- Origen rural..... ☐
- Profesión del padre \_\_\_\_\_
- Profesión de la madre \_\_\_\_\_
- Situación económica de los padres cuando V. vivía con ellos: alta..... ☐
- media..... ☐
- baja..... ☐



- Educación familiar recibida: autoritaria..... ☐  
conformista..... ☐  
liberadora..... ☐  
democrática..... ☐  
- Costumbres familiares de sus padres: ☐  
rígidas..... ☐  
liberales..... ☐  
- Educación para el éxito (económico, social, etc.) ☐  
recibida de sus padres: inexistente..... ☐  
normal..... ☐  
exigente..... ☐  
presión muy fuerte..... ☐  
- ¿En qué mundo se desarrolla V. mejor? ☐  
En el de los negocios..... ☐  
En el de la industria..... ☐  
En el del arte..... ☐  
En el del comercio..... ☐  
En el de la ciencia..... ☐  
En el de ☐

## Segunda parte

En esta segunda parte para cada pregunta se le ofrecen cinco posibles respuestas. Elija una y rodee con un círculo la letra minúscula (de la "a" a la "e") que le antecede. Por ejemplo, un español respondería así a la pregunta "¿De qué nacionalidad es V.?"

- a - Español  
b - Francés  
c - Alemán  
d - Italiano  
e - Inglés

En cada pregunta solo puede marcar una respuesta:  
por tanto solo habrá una letra rodeada con círculo.  
Puede V. continuar.

1.- ¿Ha registrado V. patentes?

- a - No, no es de mi incumbencia
- b - No, aún no he registrado nada
- c - Algunas (hasta cinco)
- d - Varias (hasta diez)
- e - Muchas (más de diez)

2.- Actividades artísticas: Bellas Artes (música, teatro, etc.)

- a - No las ejercito
- b - Solo en privado
- c - He actuado alguna vez en pequeñas representaciones
- d - He actuado ya en grandes representaciones
- e - Existen libros (reportajes) sobre mí

3.- ¿Ha recibido V. algún premio por obras artísticas (literatura, competición de fotografía...)?

- a - No, ninguno
- b - Uno
- c - De 1 a 3
- d - Más de 3
- e - Muchos (más de 5)

4.- ¿Alguna vez ha redactado V. un escrito en el que se ocupe de los problemas fundamentales de su campo?

- a - No, no me concierne
- b - No, creo que no es importante
- c - He pensado en hacerlo
- d - Tengo planes para su ejecución
- e - Sí, he publicado algo referente a eso

5.- ¿Ha publicado V. alguna cosa?

- a - Sí, en mi especialidad (científica, económica, técnica)
- b - Sí, en un campo relacionado con mi especialidad
- c - Estoy preparando el material
- d - Estoy pensando en hacerlo
- e - Nunca se me ha ocurrido

6.- ¿Ha trabajado V. en Bellas Artes (pintura, escultura, etc.)?

- a - Sí, vivo del arte
- b - Sí, he vendido ya algunas obras
- c - Sí, he hecho algunas exposiciones
- d - Sí, pero solo para uso particular
- e - No, hasta ahora no he tenido actividades en este sentido

7.- ¿Perfecciona V. patentes, procesos, etc.?

- a - Sí, las desarrollo para fabricación industrial en serie
- b - Sí, con frecuencia perfecciono patentes
- c - Las adapto a otras cosas ya existentes
- d - Complemento las patentes con aparatos adicionales
- e - No, no tengo ninguna actividad de esta índole

- 8.- ¿Cbn frecuencia ha hecho propuestas de mejora en su empresa?
- a - No me concierne
  - b - Ninguna
  - c - Una
  - d - Hasta 5
  - e - Más de 5
- 9.- ¿Influye su trabajo en la organización de la empresa?
- a - Sí, en toda la empresa
  - b - Sí, en una sección
  - c - Sí, en un departamento menor
  - d - Sí, aunque solo en unas personas
  - e - No influye en nadie
- 10.- ¿Cuánto éxito tiene V. con su actividad artística?
- a - No ejerzo ninguna actividad artística
  - b - Hasta ahora no he tenido éxito económico
  - c - Hasta ahora he tenido algunos éxitos
  - d - Tengo buenos éxitos económicos (hasta 50.000 ptas.mes)
  - e - Tengo muy buen éxito económico (más de 50.000 ptas.mes)
- 11.- ¿Cuántas conferencias da V. por término medio al año?
- a - No me concierne
  - b - Ninguna
  - c - Pocas (hasta 5)
  - d - Algunas (de 5 a 20)
  - e - Muchas (más de 20)
- 12.- ¿Tiene V. una profesión que exige mucha iniciativa propia?
- a - En mi profesión sólo triunfa gente muy creativa
  - b - Sí, todas mis decisiones requieren mi iniciativa
  - c - En mi profesión el pensamiento creativo no es deseado
  - d - En mi profesión apenas hay ocasión para el pensamiento creativo
  - e - No me concierne
- 13.- ¿Se ha ocupado alguna vez, en alguna medida, con la artesanía (joyas, diseños de mobiliario, decoración, etc.)?
- a - No, nunca
  - b - Sí, pero sólo en privado
  - c - Sí, he hecho exposiciones
  - d - He vendido algunas cosas
  - e - Vendo mucho
- 14.- ¿Es V. miembro de una asociación de artistas?
- a - No, ni lo he pensado
  - b - Mi admisión fué rechazada
  - c - Una asociación intenta hacerme miembro
  - d - Sí, soy miembro
  - e - Tengo una posición destacada en una asociación

15.- ¿Escribe V. poemas, ensayos, dramas, novelas, etc.?

- a - No tengo actividades de esa índole
- b - Sí, como hobby
- c - Sí, pero hasta ahora no he publicado nada
- d - Sí, ya he publicado algunas cosas
- e - Sí, he publicado muchas cosas (libros, revistas...)

16.- ¿Alguna vez ha realizado V. textos de publicidad, gráficos, escaparates artísticos, carteles y similares?

- a - Sí, ésta es mi profesión
- b - Frecuentemente pero no sistemáticamente
- c - Sí, ocasionalmente
- d - Sí, he hecho propuestas
- e - Ninguna de estas actividades

17.- ¿Cuándo cree que alcanzará sus mayores logros?

- a - Mi mejor época aún no ha llegado
- b - Preparo muchas cosas en este momento que aún tengo que madurar
- c - Mi mejor época ha pasado ya
- d - Estoy en la cumbre de mi período creativo
- e - Mi proceso de creación es continuo, sin altos ni bajos

18.- ¿Cómo acogen los especialistas y el público sus escritos?

- a - No soy escritor
- b - Aún no han visto nada mío
- c - Por alguna razón no tengo el éxito que me corresponde
- d - Soy un adelantado de mi tiempo, mi obra no es comprendida
- e - He causado gran impresión

19.- ¿Se considera V. a sí mismo una persona creativa?

- a - Soy absolutamente creativo
- b - No creo que haya realizado o vaya a realizar algo que se pueda designar como creativo.
- c - Creo que me puedo designar con cierto derecho como creativo
- d - Soy muy creativo
- e - Soy un genio

20.- ¿Es V. miembro de alguna asociación de escritores?

- a - Soy inspirador y dirigente de una asociación
- b - Soy miembro de una
- c - Una asociación intenta que me haga miembro
- d - Solicité serlo, pero no me aceptaron
- e - Como no soy escritor nunca pensé en serlo

- 21.- ¿Sus sugerencias han dado lugar alguna vez a investigaciones científicas?
- a - No me concierne
  - b - No he intentado dar ninguna sugerencia
  - c - He dado alguna sugerencia pero no ha sido acogida
  - d - Ya han sido recogidas algunas de mis sugerencias
  - e - Muchas sugerencias mías han sido investigadas
- 22.- ¿Sus patentes son explotadas industrialmente?
- a - Se encuentran ahora mismo en desarrollo mundial
  - b - Mis patentes tienen amplia utilización
  - c - Mis patentes son de utilización limitada
  - d - Mis patentes están registradas pero no son utilizadas
  - e - No me concierne
- 23.- ¿Es V. miembro de una asociación de científico-técnicos?
- a - Nunca pensé en serlo
  - b - Quise serlo pero no me aceptaron
  - c - Una asociación me ha ofrecido ser miembro
  - d - Soy miembro de una voluntariamente, no por necesidad profesional
  - e - Soy inspirador de una asociación
- 24.- ¿Qué eco han tenido sus propuestas para la mejoría del trabajo, es decir, su reorganización?
- a - No me concierne (ninguna propuesta hasta el momento)
  - b - He presentado propuestas que apenas han sido tomadas en consideración
  - c - Sólo una o muy pocas de mis propuestas han sido aceptadas
  - d - Mis propuestas han sido aceptadas en su mayoría
  - e - Mis propuestas han sido aceptadas con entusiasmo
- 25.- ¿Tiene V. en su haber importantes descubrimientos científicos?
- a - No trabajo científicamente
  - b - Hasta ahora no he hecho descubrimientos científicos
  - c - He hecho algunos descubrimientos científicos de menor importancia
  - d - Un descubrimiento muy importante
  - e - Varios descubrimientos muy importantes
- 26.- ¿Está V. trabajando en investigación o desarrollo?
- a - No tengo esta actividad
  - b - He tenido una actividad de esta clase en alguna ocasión
  - c - Sí, tengo una actividad de esta clase
  - d - Soy consejero para investigación y desarrollo
  - e - Soy jefe de departamento en esta actividad

- 27.- ¿Es V. miembro de una asociación voluntaria de organización de empresas?
- a - Yo he organizado una
  - b - Pertenezco a una
  - c - He recibido una invitación personal
  - d - No me aceptaron
  - e - Nunca lo intenté
- 28.- ¿Conoce V. muchos artistas con actividad creadora?
- a - Conozco muchos y relevantes personalmente
  - b - Conozco personalmente algunos
  - c - Intento establecer contacto con ellos
  - d - Hasta ahora no conozco a nadie
  - e - Hasta ahora no se me ha ocurrido intentarlo
- 29.- ¿Cómo juzga V. su capacidad de enjuiciar el valor de un invento, descubrimiento o desarrollo?
- a - Poca
  - b - No muy grande
  - c - Depende
  - d - Grande
  - e - Muy grande
- 30.- ¿Cómo juzga V. su capacidad de estimular a otros a logros creativos?
- a - Muy alta
  - b - Grande
  - c - Según
  - d - No muy grande
  - e - Poca
- 31.- ¿Conoce V. personalmente a muchos escritores conocidos?
- a - Muchos
  - b - Algunos
  - c - Estoy intentándolo
  - d - Ninguno
  - e - Nunca se me ocurrió la idea
- 32.- ¿Qué difusión han tenido las publicaciones de V.?
- a + No me concierne
  - b - Mis publicaciones no han tenido éxito
  - c - Conocen mis publicaciones solo los más entendidos
  - d - Son ampliamente conocidas
  - e - Son las más conocidas
- 33.- ¿Ha recibido V. premios por sus logros científico-técnicos?
- a - No, ninguno
  - b - Hasta ahora no
  - c - Un premio pequeño
  - d - Varios premios pequeños
  - e - Varios premios de importancia superregional

- 34.- ¿Cómo juzga su capacidad de proponer a otros sus ideas y lograr su realización?
- a - Muy grande
  - b - Grande
  - c - Mediana, depende de la idea
  - d - No muy grande
  - e - Pequeña
- 35.- ¿Conoce personalmente a científico-técnicos creadores?
- a - Nunca lo pensé
  - b - Ninguno
  - c - Lo estoy intentando
  - d - Algunos
  - e - Muchos
- 36.- ¿Recurren a V. en el trabajo para solucionar problemas de organización?
- a - No, no me concierne
  - b - No recurren a mí
  - c - Pocas veces y/o para asuntos de poca importancia
  - d - Algunas veces y/o para asuntos de mediana importancia
  - e - Siempre y/o para asuntos de mucha importancia
- 37.- ¿Ha desempeñado puestos de responsabilidad en su empresa?
- a - Muchos y/o de gran responsabilidad
  - b - Algunos y/o de alguna responsabilidad
  - c - Pocos y/o de poca responsabilidad
  - d - Nunca
  - e - No, no me concierne
- 38.- ¿Los la es re izados or V e su resa han sido efectivos
- a - No, no me concierne
  - b - Sólo he tenido fracasos
  - c - Algunos fracasos
  - d - La mayoría han sido efectivos
  - e - Todos han sido muy efectivos
- 39.- ¿Conoce V. personalmente a expertos en organización de empresas famosos?
- a - No me interesó
  - b - Ninguno
  - c - Lo estoy intentando
  - d - Alguno
  - e - Muchos
- 40.- ¿Se considera V. como una persona "de ideas" o realizador?
- a - Soy fundamentalmente una persona de ideas
  - b - Me gusta más tener ideas que realizarlas
  - c - Me gusta tener ideas y realizarlas
  - d - Me gusta más realizar que tener ideas
  - e - Soy fundamentalmente un realizador

## NORMAS DE PUNTUACION

Sector	Items
A (Arte)	2, 3, 6, 10, 13, 14, 16, 28.
E (Literatura)	4, 5, 11, 15, 18, 20, 31, 32.
CT (Científico-técnico)	1, 7, 22, 23, 25, 26, 33, 35.
O (Organización de empresas)	8, 9, 24, 27, 36, 37, 38, 39.
AG (Autojuicio global)	12, 17, 19, 21, 29, 30, 34, 40.

Puntuación de niveles

a = 1	}	Items nº: 1, 2, 3, 4, 8, 10, 11, 13, 14, 21, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 39.
b = 2		
c = 3		
d = 4		
e = 5		

a = 4	}	Item nº 40
b = 3		
c = 5		
d = 2		
e = 1		

a = 5	}	Items nº: 5, 6, 7, 9, 12, 16, 20, 22, 27, 28, 30, 31, 34, 37.
b = 4		
c = 3		
d = 2		
e = 1		

Evaluación

$P \leq 16$  = no creativo

$P \geq 24$  = pudiera ser creativo

Entre  $P = 17$  y  $P = 23$ , zona ambigua.



327 .

### **APENDICE III**

**INSTRUCCIONES PARA  
LA APLICACION  
DEL  
DIFERENCIAL  
SEMANTICO**

DIFERENCIAL SEMANTICO  
INSTRUCCIONES

El propósito de este trabajo que vamos a hacer es descubrir lo que experimentan distintas personas acerca de cosas, personas o situaciones. No se trata de un test ni una prueba: sólo queremos recoger información sobre sus sentimientos personales. Por eso debe V. evaluar lo que siente, y para ello es importante que seguir por sus primeras impresiones: no busque "la respuesta correcta", ni "la que tenga más sentido", ni la que "está más de acuerdo con lo que debería ser": diga simplemente lo que siente.

Para ver la forma material en que ha de concretar sus respuestas, abra el cuadernillo por la primera página, en la que un ejemplo nos va a ayudar a clarificarnos.

Al comienzo de cada una de las páginas de este cuadernillo encontrará un concepto (como CICLON en este ejemplo) que V. ha de juzgar. Para este juicio habrá debajo de cada concepto una serie de parejas de adjetivos separados por una escala de espacios vacíos: así Insoportable-Soportable, Bueno-Malo, Corto-Largo, etc. Los espacios vacíos son pasos de una escala descrita en la base de la primera página. El centro es neutral (ni un adjetivo ni otro, igualmente distante de uno y otro); desde el centro crece hacia los extremos la cercanía al adjetivo correspondiente (ligeramente, bastante, muy). Colocando una cruz en los espacios vacíos, podrá V. definir los sentimientos que experimenta respecto a cada uno de los conceptos. En este ejemplo el concepto CICLON ha sido juzgado (ha sido sentido) como bastante insoportable, muy malo, bastante largo, muy desagradable, muy rápido, ni mayor ni menor, muy activo, ligeramente triste, muy fuerte, bastante gigante, muy frío y muy joven. Es decir, cada juicio nos dice lo cerca que está el concepto CICLON (o cualquier otro concepto) del adjetivo con que se juzga. No sería corriente que V. sintiera que todos los conceptos que juzgue están muy cerca de los adjetivos: por esto hay varios espacios en cada escala. El concepto estará más cerca de unos adjetivos y más lejos de otros.

La tarea se realiza con facilidad si V. contesta tan rápidamente como le sea posible, sin ser descuidado, utilizando la primera impresión, sin pensar mucho en ninguna de las líneas.

Es importante lo siguiente:

- coloque las cruces en el centro de los espacios, no en los límites: 







así
no así
- asegúrese de que realiza todas las escalas para cada concepto: no olvide ninguna.
- no ponga más que una cruz en cada una de las escalas.
- algunas veces le parecerá que el concepto que tiene delante ya lo ha juzgado anteriormente. No será eso lo que ocurra, de manera que no mire nunca hacia atrás o hacia delante. No intente recordar qué es lo que ha contestado anteriormente a conceptos similares al que tiene delante. Realice sus contestaciones por separado y juzgue independientemente.
- recuerde: conteste con rapidez, pero no descuidadamente.

Puede V. empezar.

329

**APENDICE IV**

**PUNTUACIONES  
FACTORIALES  
DE AMBAS MUESTRAS  
ANTE CADA  
CONCEPTO**

CONCEPTO 1

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	7'00	6'25	6'25
2.-	4'50	5'00	4'00
3.-	4'75	4'50	3'50
4.-	2'50	2'50	2'25
5.-	6'75	6'00	6'25
6.-	7'00	7'00	7'00
7.-	6'75	5'25	5'50
8.-	2'75	2'50	2'25
9.-	4'75	4'00	4'00
10.-	4'00	5'75	4'00
11.-	6'50	5'00	3'00
12.-	6'75	4'75	4'75
13.-	4'25	5'00	4'00
14.-	4'00	3'75	6'25
15.-	7'00	6'00	4'25
16.-	5'00	5'50	3'00
17.-	5'50	5'00	4'00
18.-	4'25	3'75	3'25
19.-	5'25	4'50	4'25
20.-	6'00	5'50	3'00
21.-	3'75	4'00	2'25
22.-	1'75	2'75	1'25
23.-	6'00	4'00	4'50
24.-	5'50	4'75	4'00
25.-	3'00	5'25	2'25
26.-	2'25	2'75	5'50
27.-	4'75	4'75	4'25
28.-	4'50	4'75	5'25
29.-	4'75	4'75	3'25
30.-	4'00	4'00	4'00

Cuadro nº 1

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
7'00	4'25	4'00
5'25	4'75	4'00
5'75	5'50	5'25
2'75	5'75	3'25
6'75	6'25	5'75
6'75	5'50	6'00
7'00	3'75	4'25
6'25	5'00	4'00
5'75	4'75	3'25
7'00	5'00	6'25
6'25	4'00	4'00
5'25	3'00	3'00
6'50	5'00	6'00
6'00	5'25	4'25
6'00	4'00	4'00
7'00	6'00	5'50
6'00	5'75	6'00
5'25	4'75	4'25
4'75	4'00	4'00
4'50	3'75	4'75
6'75	4'75	2'25
5'75	4'00	4'25
6'50	5'50	5'50
5'75	5'50	4'75
7'00	4'00	4'25
4'00	5'25	3'75
6'75	3'50	4'67
4'75	5'75	2'50
6'00	5'50	3'50
5'50	4'75	4'75

## CONCEPTO 2

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	1'00	2'50	1'00
2.-	4'75	4'75	4'00
3.-	4'25	4'50	3'75
4.-	2'75	1'75	2'50
5.-	5'00	4'00	4'50
6.-	4'00	4'00	4'00
7.-	4'50	4'25	5'00
8.-	4'75	4'75	3'00
9.-	7'00	6'00	4'50
10.-	5'50	2'00	6'00
11.-	6'25	4'50	5'00
12.-	5'75	4'75	5'00
13.-	3'50	3'00	3'25
14.-	4'25	5'25	4'50
15.-	7'00	5'25	4'75
16.-	6'00	6'50	6'50
17.-	4'00	4'00	4'00
18.-	5'50	3'50	4'00
19.-	4'25	4'00	4'25
20.-	5'00	4'50	2'00
21.-	4'25	4'00	3'25
22.-	1'50	1'50	2'25
23.-	5'00	4'25	4'00
24.-	5'75	4'50	4'25
25.-	6'00	5'75	5'50
26.-	4'25	4'00	3'75
27.-	3'00	3'25	4'00
28.-	6'50	5'25	6'50
29.-	3'25	3'50	2'75
30.-	6'25	5'50	6'25

## Cuadro nº 2

MUESTRA "B"		
E	P	A
6'00	4'50	5'00
5'50	4'50	3'75
6'25	4'25	5'75
5'50	5'00	5'00
3'50	4'50	4'75
6'75	7'00	5'75
5'25	4'75	4'50
2'75	4'50	3'00
6'25	4'00	4'25
6'50	4'25	5'75
4'50	4'50	4'00
5'00	4'00	4'50
6'25	4'25	3'25
2'00	2'00	2'00
6'00	4'25	4'75
6'50	5'75	5'00
5'25	4'50	5'50
4'50	4'75	4'25
4'50	4'00	4'00
5'00	4'25	3'25
4'25	4'50	3'75
4'75	4'00	3'75
6'50	4'75	5'00
6'00	4'75	4'25
6'00	4'00	5'00
6'25	5'25	6'75
5'00	4'25	2'50
4'50	4'75	3'00
6'00	4'50	5'00
5'50	3'75	4'00

CONCEPTO 3

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	7'00	4'75	4'00
2.-	5'25	3'50	4'00
3.-	4'50	3'25	4'50
4.-	1'75	1'75	2'50
5.-	4'75	4'33	4'25
6.-	2'50	1'25	1'00
7.-	3'75	4'50	3'25
8.-	3'25	4'00	2'25
9.-	4'00	5'25	4'50
10.-	5'50	3'00	5'25
11.-	1'75	4'50	1'50
12.-	5'00	4'75	3'50
13.-	5'00	4'00	4'50
14.-	4'25	1'75	3'50
15.-	5'50	6'75	5'75
16.-	2'50	6'50	3'50
17.-	3'00	4'50	3'00
18.-	4'75	1'75	5'00
19.-	5'00	4'00	4'75
20.-	5'75	4'25	4'25
21.-	4'25	4'00	3'25
22.-	4'25	2'25	3'00
23.-	4'75	4'00	3'75
24.-	3'75	3'75	3'75
25.-	6'25	3'50	4'50
26.-	4'25	4'00	4'00
27.-	3'50	3'50	2'00
28.-	5'50	4'25	4'25
29.-	1'25	4'00	2'00
30.-	6'25	4'75	4'00

Cuadro n° 3

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1'50	2'25	2'75
5'75	4'00	4'25
3'25	3'25	2'00
2'00	5'50	3'50
3'25	6'25	2'00
1'50	3'50	1'50
1'25	5'50	1'50
3'75	4'00	3'50
1'50	3'50	3'25
1'00	5'50	2'50
5'25	3'25	4'25
1'75	3'25	4'00
5'50	4'00	4'00
5'50	5'00	5'25
4'00	4'00	4'00
5'25	5'50	5'25
5'75	5'50	5'75
4'50	4'75	4'00
4'75	4'00	4'00
5'00	4'00	4'00
3'50	4'50	3'00
2'00	4'25	2'75
4'75	4'75	3'25
4'25	4'25	3'50
3'25	5'25	5'00
1'50	4'00	2'50
2'00	4'00	3'00
4'25	3'00	2'00
3'00	6'25	3'25
4'25	5'00	3'75

CONCEPTO 4

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	5'50	5'50	4'00
2.-	5'50	6'00	6'00
3.-	5'75	5'25	5'50
4.-	5'50	7'00	6'75
5.-	6'00	5'75	6'00
6.-	4'00	4'00	4'00
7.-	4'00	3'75	5'25
8.-	3'25	5'25	5'50
9.-	7'00	6'25	6'75
10.-	4'50	4'25	7'00
11.-	6'25	5'25	5'00
12.-	2'75	3'25	3'25
13.-	2'75	3'25	3'00
14.-	3'25	3'50	6'75
15.-	7'00	5'50	5'50
16.-	4'25	4'75	4'50
17.-	4'75	7'00	7'00
18.-	7'00	2'50	4'00
19.-	5'50	4'50	4'75
20.-	5'75	4'75	5'25
21.-	4'00	4'50	4'25
22.-	6'25	5'25	5'00
23.-	5'00	4'25	4'00
24.-	1'25	4'74	3'25
25.-	6'75	6'75	7'00
26.-	5'25	4'75	6'00
27.-	5'00	5'25	3'25
28.-	5'00	5'75	5'00
29.-	3'75	3'75	4'75
30.-	6'25	4'75	4'00

Cuadro nº 4

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
5'75	4'50	5'75
4'50	4'00	5'00
5'50	4'75	6'00
4'75	5'25	4'75
2'75	6'75	1'50
4'75	4'00	5'00
5'00	4'25	5'00
4'25	5'25	4'75
5'25	4'00	3'50
4'50	6'75	4'75
5'25	4'50	4'50
4'50	3'75	4'00
4'75	4'00	4'00
2'50	5'00	2'67
6'25	4'00	4'00
5'50	4'25	5'25
6'00	5'00	6'00
4'25	3'75	4'50
6'50	4'50	4'00
5'25	4'25	5'00
5'00	5'25	5'50
5'50	4'00	4'00
5'75	5'25	5'25
5'75	5'25	6'25
4'75	5'25	5'25
6'50	6'00	5'75
5'00	4'25	4'75
3'50	4'75	4'00
6'00	6'00	5'75
6'00	4'25	4'00

CONCEPTO 5Cuadro n° 5

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>			<u>MUESTRA "B"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	7'00	7'00	7'00	3'00	3'00	2'50
2.-	6'25	6'25	5'50	6'75	4'25	4'00
3.-	7'00	7'00	5'50	6'75	6'00	5'25
4.-	5'75	6'75	6'75	6'75	7'00	5'50
5.-	7'00	7'00	7'00	7'00	6'00	5'00
6.-	6'25	7'00	7'00	6'75	6'50	6'00
7.-	7'00	7'00	6'25	6'75	5'50	3'00
8.-	6'75	6'75	5'00	6'75	6'75	4'50
9.-	7'00	7'00	7'00	7'00	5'75	4'75
10.-	6'00	7'00	5'75	6'00	4'25	4'25
11.-	7'00	7'00	7'00	6'50	5'00	3'75
12.-	7'00	6'00	7'00	6'00	4'00	4'00
13.-	7'00	6'25	6'00	6'00	5'25	4'75
14.-	6'50	6'00	7'00	4'50	5'75	4'00
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'00	4'00
16.-	5'50	5'50	3'33	7'00	5'50	4'75
17.-	7'00	7'00	7'00	6'75	4'75	4'25
18.-	6'25	4'75	4'00	6'00	5'50	3'75
19.-	6'25	4'75	5'00	7'00	4'00	4'75
20.-	5'00	5'00	5'25	5'50	4'00	4'25
21.-	6'25	5'50	6'00	5'00	5'00	4'50
22.-	7'00	7'00	6'25	5'75	4'75	3'50
23.-	6'75	5'50	5'75	6'75	6'00	4'75
24.-	4'75	5'50	4'00	6'50	5'75	6'00
25.-	7'00	7'00	6'50	6'75	5'00	4'50
26.-	4'50	5'00	6'75	6'75	5'25	5'50
27.-	3'25	5'00	4'50	6'00	4'75	4'50
28.-	6'00	6'50	5'50	6'00	6'25	4'00
29.-	5'75	5'25	6'00	6'00	4'50	4'50
30.-	7'00	7'00	7'00	6'25	4'00	4'50



## CONCEPTO 6

## Cuadro n° 6

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	1'00	1'00	1'00	3'00	2'75	3'00
2.-	2'75	2'25	2'75	4'50	4'25	4'50
3.-	3'25	2'25	3'50	3'75	3'25	2'25
4.-	3'50	3'50	4'00	4'00	3'50	2'75
5.-	1'00	2'50	1'75	3'75	4'75	4'50
6.-	7'00	6'25	6'00	2'75	2'25	2'25
7.-	2'25	2'50	2'75	6'75	4'25	5'25
8.-	5'75	3'50	2'50	3'25	2'50	2'50
9.-	1'25	1'00	1'00	5'50	4'50	4'50
10.-	2'25	3'75	2'75	4'00	3'50	4'25
11.-	4'25	4'75	4'00	2'75	5'50	3'25
12.-	1'00	1'00	1'75	4'50	4'25	4'25
13.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	1'00	2'50	1'00	3'75	3'00	3'25
15.-	1'00	1'00	1'00	5'75	4'00	4'00
16.-	4'50	4'25	3'00	1'00	2'50	2'50
17.-	3'25	2'75	2'50	4'25	4'50	4'25
18.-	5'50	4'00	4'00	5'00	4'25	4'50
19.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
20.-	5'75	4'50	5'00	4'00	4'00	4'00
21.-	2'00	2'50	4'00	4'50	2'50	1'50
22.-	4'25	3'25	1'75	1'75	4'00	2'50
23.-	3'25	4'00	4'00	5'50	4'75	4'50
24.-	4'75	4'00	4'00	1'75	2'25	2'00
25.-	1'75	3'75	2'67	4'00	3'50	3'50
26.-	3'75	4'00	3'50	1'25	4'50	1'25
27.-	4'75	3'00	2'00	6'00	4'25	4'00
28.-	1'25	2'25	2'25	3'00	3'00	1'75
29.-	1'25	2'25	2'25	2'00	2'75	2'50
30.-	4'00	4'00	4'00	3'25	2'50	4'00

CONCEPTO 7

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	4'75	4'00	4'00
2.-	4'00	4'25	3'50
3.-	5'00	5'00	4'00
4.-	4'00	4'00	4'00
5.-	4'50	4'75	4'50
6.-	1'00	1'00	1'00
7.-	4'50	4'75	5'25
8.-	1'25	4'75	3'50
9.-	1'75	1'75	1'25
10.-	1'00	6'50	4'00
11.-	1'00	4'00	1'75
12.-	5'75	5'25	6'00
13.-	2'00	4'25	4'50
14.-	2'00	1'25	2'50
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	5'50	6'00	3'25
17.-	4'25	4'25	4'50
18.-	1'00	1'00	4'00
19.-	3'50	4'00	4'00
20.-	3'00	3'25	3'25
21.-	2'50	5'25	2'50
22.-	2'50	2'75	2'50
23.-	4'75	4'00	4'25
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	1'00	1'00	1'00
26.-	1'50	2'50	2'25
27.-	4'75	3'50	4'00
28.-	3'25	5'25	4'50
29.-	1'00	1'75	2'50
30.-	4'00	4'00	4'00

Cuadro n° 7

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1'25	2'50	2'00
1'75	4'25	4'25
1'75	3'75	2'00
4'00	4'75	4'75
5'33	5'00	6'25
1'50	4'00	2'75
2'75	4'25	1'75
2'00	4'75	2'75
7'00	4'00	3'75
7'00	5'00	4'75
1'50	3'00	4'50
1'50	4'00	4'00
4'50	4'75	3'75
1'00	6'00	3'50
4'00	4'00	4'00
5'00	5'00	4'00
4'25	4'75	4'25
2'50	4'00	4'25
4'00	4'00	4'00
4'00	4'00	4'00
3'00	2'75	2'25
2'75	3'50	2'50
4'00	5'25	5'00
4'75	5'75	5'25
2'00	2'50	3'00
4'75	3'25	4'75
4'50	4'00	4'00
1'75	4'00	3'75
4'50	4'00	4'00
3'75	4'00	4'75

CONCEPTO 8

337

Cuadro nº 8

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	4'00	6'25	6'00	5'50	5'25
2.-	7'00	7'00	6'25	2'75	4'00	4'00
3.-	5'75	4'00	4'25	6'75	6'25	6'25
4.-	2'00	1'75	1'75	5'25	4'75	5'00
5.-	4'75	3'75	4'00	5'50	5'25	6'50
6.-	4'50	3'75	3'75	6'25	5'75	5'25
7.-	5'00	4'00	5'75	5'25	2'25	4'25
8.-	5'75	5'00	5'25	5'50	5'75	5'75
9.-	6'00	5'75	5'25	5'00	4'00	4'00
10.-	6'25	4'50	5'75	7'00	4'75	5'75
11.-	5'50	5'00	4'50	6'00	4'00	4'00
12.-	6'50	4'75	5'25	4'00	4'25	4'00
13.-	6'00	5'00	4'00	4'75	4'00	4'00
14.-	4'00	4'25	6'50	3'00	4'25	3'25
15.-	7'00	6'50	6'50	6'25	4'00	4'00
16.-	6'75	6'50	6'25	2'50	3'50	3'25
17.-	4'25	4'00	4'25	6'50	5'50	5'75
18.-	7'00	6'25	6'25	5'00	4'25	4'75
19.-	5'00	3'75	3'75	4'75	4'00	4'00
20.-	4'75	4'00	4'00	4'75	3'25	4'75
21.-	5'25	5'25	5'00	4'25	4'25	4'50
22.-	2'50	3'00	3'50	4'50	4'25	4'25
23.-	6'75	4'00	4'00	4'25	4'50	4'50
24.-	4'00	4'00	4'00	6'50	5'75	5'50
25.-	7'00	7'00	7'00	5'50	3'67	5'00
26.-	4'25	4'50	4'25	6'50	6'75	6'00
27.-	3'75	4'25	4'25	4'75	4'00	4'25
28.-	6'00	5'00	5'25	6'75	4'00	5'00
29.-	4'75	3'75	4'00	5'00	4'00	4'00
30.-	4'00	3'50	4'50	5'75	4'50	4'00

CONCEPTO 9

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	6'25	7'00	7'00
2.-	6'25	4'00	5'50
3.-	6'00	4'25	4'00
4.-	6'75	7'00	6'00
5.-	2'50	3'25	1'50
6.-	7'00	7'00	7'00
7.-	5'75	3'00	3'00
8.-	3'75	5'25	3'75
9.-	7'00	7'00	7'00
10.-	3'75	2'50	3'50
11.-	6'50	6'00	5'50
12.-	7'00	6'25	4'75
13.-	5'50	4'50	4'00
14.-	3'25	7'00	3'75
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	6'50	5'25	3'50
17.-	5'75	4'75	5'00
18.-	6'25	4'75	4'00
19.-	5'50	5'25	4'75
20.-	5'25	5'50	3'75
21.-	4'75	5'00	3'75
22.-	4'00	5'25	3'50
23.-	7'00	5'25	5'50
24.-	5'50	5'00	3'50
25.-	7'00	5'50	5'50
26.-	4'25	4'50	4'50
27.-	4'25	3'75	3'75
28.-	6'75	6'75	4'75
29.-	5'25	4'25	3'75
30.-	4'00	4'00	4'00

Cuadro nº 9

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
7'00	6'25	5'00
6'50	7'75	4'25
6'25	6'25	4'75
6'00	5'75	5'00
6'76	5'50	7'00
5'25	3'25	5'75
7'00	6'25	5'00
6'50	4'25	3'75
7'00	5'50	4'75
7'00	6'25	5'25
6'50	5'25	4'50
5'75	5'00	3'50
5'00	4'00	4'00
4'50	4'00	3'25
7'00	4'00	4'00
7'00	4'50	6'00
6'00	4'75	5'25
6'00	4'50	4'50
5'00	4'00	4'00
4'75	5'00	4'25
4'00	5'50	5'50
7'00	3'75	5'50
6'75	5'00	4'50
7'00	7'00	7'00
6'50	4'00	4'50
7'00	6'75	4'50
7'00	4'75	5'50
7'00	4'33	6'00
5'25	4'50	4'25
6'00	4'00	4'00

CONCEPTO 10

339

Cuadro n° 10

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	1'00	1'00	1'00	1'25	3'25	2'75
2.-	1'00	1'75	3'00	1'75	4'25	4'00
3.-	2'75	3'75	4'00	2'25	4'25	2'75
4.-	4'50	5'50	5'50	2'00	3'50	4'50
5.-	1'00	4'00	3'25	1'00	5'50	4'50
6.-	1'00	1'00	1'00	1'25	2'50	3'50
7.-	2'00	2'50	3'00	1'25	4'25	3'75
8.-	2'50	3'50	4'50	1'00	1'75	3'00
9.-	4'00	4'00	4'00	1'25	4'25	4'00
10.-	2'67	4'50	5'00	1'00	3'75	4'00
11.-	2'25	3'50	2'75	3'00	4'00	3'75
12.-	1'00	2'50	1'00	4'25	4'00	4'00
13.-	2'50	4'25	3'50	4'50	4'00	4'00
14.-	1'00	3'50	3'50	1'50	3'00	2'75
15.-	1'00	1'00	2'75	2'00	4'00	4'00
16.-	1'25	3'75	1'50	1'00	2'75	3'25
17.-	2'00	2'50	3'00	1'50	4'25	3'50
18.-	3'25	3'25	3'25	3'00	4'00	4'00
19.-	4'25	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
20.-	2'25	4'00	2'25	4'00	4'00	4'00
21.-	1'25	3'75	3'25	2'50	3'75	1'00
22.-	3'00	3'50	3'00	2'50	3'50	3'25
23.-	3'50	4'00	4'00	1'00	4'00	3'00
24.-	4'00	4'00	4'00	1'25	2'75	2'00
25.-	1'75	1'25	4'00	3'50	4'00	2'75
26.-	1'25	3'25	3'75	1'00	3'75	3'75
27.-	3'75	5'00	3'25	1'00	4'75	4'00
28.-	4'00	3'75	3'75	1'00	3'50	3'50
29.-	3'25	2'25	3'50	1'00	4'00	2'50
30.-	4'00	4'00	4'00	1'00	4'75	3'50

## CONCEPTO 11

340

## Cuadro nº 11

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	6'25	4'50	6'25
2.-	7'00	7'00	6'25	7'00	4'25	4'50
3.-	7'00	6'50	4'75	6'75	6'75	4'75
4.-	4'25	3'25	3'75	6'00	5'50	5'00
5.-	7'00	7'00	5'50	6'75	6'75	6'00
6.-	7'00	7'00	7'00	6'67	5'50	6'00
7.-	5'25	4'75	3'75	5'00	5'25	3'75
8.-	6'00	4'75	2'50	5'50	4'25	4'00
9.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'75	4'75
10.-	6'00	4'25	6'50	7'00	6'25	5'50
11.-	6'00	5'00	4'00	6'00	4'50	3'75
12.-	7'00	6'25	7'00	6'00	4'00	4'25
13.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	6'75	6'25	6'25	4'25	4'25	2'75
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'00	4'00
16.-	6'75	4'75	3'75	7'00	3'75	4'50
17.-	4'00	3'50	3'75	7'00	6'50	6'25
18.-	7'00	4'75	4'00	6'00	4'00	4'00
19.-	5'00	3'75	4'50	5'25	4'00	4'00
20.-	5'75	5'75	3'50	7'00	4'00	4'00
21.-	1'25	2'75	3'00	5'50	6'25	5'50
22.-	6'00	5'50	4'50	5'50	4'00	3'75
23.-	7'00	5'00	4'50	6'75	5'50	4'75
24.-	6'00	4'50	4'00	6'75	6'25	5'75
25.-	6'25	5'75	4'75	6'00	4'25	4'00
26.-	4'75	4'00	3'74	6'50	5'75	4'25
27.-	4'25	4'50	4'75	6'25	4'50	4'75
28.-	6'50	5'50	4'75	6'50	5'00	5'00
29.-	6'50	5'50	5'50	7'00	6'25	4'00
30.-	4'00	4'00	4'00	6'25	4'75	3'75

CONCEPTO 12

341

Cuadro n° 12

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	1'00	1'00	1'75	2'50	2'00	5'00
2.-	3'50	4'00	4'00	1'50	4'00	4'00
3.-	2'75	4'00	4'50	2'75	4'75	5'00
4.-	1'50	2'25	1'75	2'00	3'75	4'75
5.-	1'00	4'00	2'50	1'00	5'50	3'75
6.-	1'00	1'00	1'00	1'00	6'25	5'50
7.-	1'00	5'25	4'25	2'00	3'75	3'50
8.-	1'50	3'75	5'75	2'00	3'50	3'75
9.-	4'00	4'00	4'00	1'00	4'50	3'50
10.-	5'25	1'00	4'00	1'00	3'25	3'50
11.-	2'50	3'00	4'25	1'25	5'00	4'00
12.-	1'50	2'00	2'00	1'25	3'25	3'25
13.-	4'00	4'50	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	2'50	5'50	4'00	1'00	5'00	3'00
15.-	1'00	1'00	1'00	3'25	4'00	4'00
16.-	2'00	2'75	4'50	1'00	3'00	3'25
17.-	4'50	3'50	4'00	3'50	4'50	4'00
18.-	3'25	3'25	3'25	2'50	4'00	4'00
19.-	4'25	4'25	4'25	3'25	4'00	4'00
20.-	4'00	3'75	3'25	2'00	4'00	3'75
21.-	1'25	3'33	4'00	3'75	4'00	4'75
22.-	2'75	2'50	3'00	1'75	4'50	4'25
23.-	2'00	4'00	4'00	1'25	5'25	3'50
24.-	4'00	4'00	4'00	2'00	2'75	3'50
25.-	1'00	1'25	4'00	1'00	5'75	3'75
26.-	1'50	3'25	4'00	3'25	4'00	4'50
27.-	3'50	5'00	4'00	1'00	4'75	4'50
28.-	2'25	4'00	5'00	1'50	4'75	3'75
29.-	3'00	4'00	3'00	1'75	5'50	3'50
30.-	4'00	4'00	4'00	1'25	4'00	4'00

CONCEPTO 13

342

Cuadro nº 13

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	7'00	6'75	7'00
2.-	7'00	7'00	6'25	6'50	4'50	4'50
3.-	7'00	5'50	6'00	6'00	5'75	5'00
4.-	6'50	6'25	7'00	7'00	7'00	5'50
5.-	7'00	7'00	7'00	7'00	5'50	6'00
6.-	7'00	7'00	7'00	7'00	6'50	7'00
7.-	7'00	5'50	7'00	6'50	5'25	3'75
8.-	5'25	5'50	5'25	7'00	6'50	6'25
9.-	7'00	7'00	7'00	7'00	6'00	3'75
10.-	6'00	7'00	5'50	7'00	7'00	4'00
11.-	6'75	4'75	5'75	6'25	6'25	4'25
12.-	6'75	4'25	5'50	6'25	5'00	5'00
13.-	7'00	5'25	4'75	5'25	4'50	5'00
14.-	6'50	5'25	7'00	5'75	5'25	5'50
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'00	5'50
16.-	5'33	5'50	4'25	7'00	4'75	5'50
17.-	7'00	7'00	5'50	6'25	5'75	6'00
18.-	7'00	5'50	3'25	6'00	5'00	4'00
19.-	5'75	4'25	3'75	7'00	5'75	6'00
20.-	6'25	6'00	5'00	7'00	6'25	5'50
21.-	6'75	7'00	4'50	7'00	5'25	5'00
22.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'00	5'00
23.-	6'75	4'50	5'00	6'50	5'50	4'75
24.-	6'00	4'00	4'00	7'00	4'75	7'00
25.-	7'00	7'00	7'00	6'75	5'25	5'75
26.-	5'75	4'50	6'00	7'00	5'00	5'75
27.-	6'25	4'50	5'25	7'00	5'75	5'25
28.-	5'50	5'00	4'75	7'00	6'75	6'00
29.-	5'75	5'00	5'50	6'75	6'25	5'25
30.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'50	4'25



CONCEPTO 14

343

Cuadro n° 14

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00
2.-	6'75	6'25	6'25
3.-	7'00	6'00	4'75
4.-	5'25	6'00	5'25
5.-	7'00	7'00	7'00
6.-	7'00	7'00	7'00
7.-	7'00	5'50	6'25
8.-	6'25	6'50	4'25
9.-	5'25	5'50	6'00
10.-	7'00	7'00	5'50
11.-	5'00	5'75	5'25
12.-	6'75	5'50	6'00
13.-	6'25	5'25	4'50
14.-	7'00	5'00	6'75
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	6'00	3'25	1'75
17.-	6'25	7'00	4'75
18.-	5'50	4'75	4'00
19.-	5'25	4'25	4'25
20.-	6'00	6'00	5'00
21.-	6'75	5'25	5'00
22.-	7'00	7'00	7'00
23.-	6'75	4'50	5'00
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	7'00	7'00	7'00
26.-	6'00	5'25	5'00
27.-	5'50	5'00	6'25
28.-	5'25	4'00	2'75
29.-	4'50	5'50	4'50
30.-	6'25	4'75	4'75

MUESTRA "B"		
E	P	A
6'50	5'25	6'50
6'50	5'00	4'25
6'75	4'75	2'25
5'75	4'75	4'00
7'00	6'25	6'25
6'50	6'75	5'75
5'00	6'50	5'00
6'75	6'00	4'50
6'75	5'00	5'25
7'00	6'25	5'25
6'25	4'25	3'50
5'25	5'25	5'00
5'25	4'25	4'50
6'75	5'25	4'50
7'00	4'00	4'00
7'00	5'50	5'50
7'00	6'75	6'25
6'00	4'75	4'50
6'50	4'25	4'00
4'75	4'75	4'00
6'25	4'75	5'25
7'00	4'75	4'25
7'00	5'00	6'00
7'00	5'25	6'25
6'50	5'75	5'25
7'00	6'50	6'25
6'50	6'00	4'50
7'00	6'50	5'25
7'00	6'25	4'75
6'00	4'75	4'25

CONCEPTO 15

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	7'00	7'00	7'00
2.-	5'50	5'00	4'50
3.-	6'50	5'25	4'00
4.-	5'75	5'00	5'50
5.-	4'25	4'00	4'75
6.-	6'50	6'50	6'50
7.-	3'25	4'25	3'00
8.-	5'75	4'25	4'00
9.-	6'00	5'00	5'50
10.-	7'00	6'75	4'00
11.-	5'00	3'25	4'50
12.-	6'50	6'50	6'50
13.-	6'75	4'75	4'50
14.-	2'00	6'25	6'50
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	2'00	2'75	1'75
17.-	7'00	7'00	4'75
18.-	6'25	3'25	4'00
19.-	5'00	4'00	4'00
20.-	6'25	6'00	3'25
21.-	4'75	4'25	3'50
22.-	7'00	7'00	7'00
23.-	5'00	4'00	4'00
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	7'00	7'00	7'00
26.-	4'75	4'50	4'00
27.-	3'75	2'50	2'50
28.-	4'50	5'25	5'00
29.-	5'50	4'00	5'50
30.-	4'75	4'25	4'25

Cuadro nº 15

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
6'00	5'75	6'00
2'25	3'75	4'00
6'00	5'50	5'25
5'25	4'50	4'25
4'33	5'00	3'00
4'50	3'25	3'50
6'00	4'75	3'50
5'75	5'25	5'25
4'75	4'25	3'50
6'75	3'25	4'25
5'00	4'50	4'25
5'00	4'75	4'25
5'00	4'00	4'25
2'50	3'00	4'25
6'00	4'00	4'00
3'00	3'50	3'75
6'00	5'50	5'25
6'00	4'50	5'25
2'50	4'00	4'00
5'75	4'25	4'25
3'50	3'75	5'25
1'00	4'25	2'25
6'00	5'75	4'25
6'00	4'75	4'50
6'75	6'00	5'00
5'25	3'75	4'50
6'00	6'00	4'75
6'00	6'00	4'25
5'50	5'00	3'50
6'00	4'50	4'00

CONCEPTO 16

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	7'00	7'00	7'00
2.-	5'00	4'25	4'25
3.-	6'00	4'75	4'00
4.-	2'75	1'75	1'25
5.-	4'75	4'50	4'00
6.-	1'50	2'00	2'00
7.-	7'00	5'00	5'25
8.-	5'50	3'50	4'75
9.-	1'00	1'25	2'50
10.-	7'00	7'00	5'50
11.-	3'75	2'75	3'50
12.-	5'25	5'25	5'50
13.-	5'25	4'50	4'00
14.-	6'75	3'50	4'75
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	5'00	4'50	5'25
17.-	4'75	4'50	4'00
18.-	6'25	4'00	4'00
19.-	5'00	4'00	4'00
20.-	5'50	5'75	3'50
21.-	4'50	4'25	3'25
22.-	4'50	4'25	4'75
23.-	5'50	4'00	4'50
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	7'00	6'75	7'00
26.-	1'25	2'50	4'00
27.-	4'75	2'50	2'75
28.-	1'50	1'25	3'00
29.-	1'50	2'00	3'25
30.-	4'00	4'00	4'00

Cuadro nº 16

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
3'00	5'00	2'00
6'75	3'50	4'50
2'50	2'50	1'75
4'50	3'75	3'50
6'00	6'00	6'25
6'50	6'25	4'50
6'50	3'75	3'75
5'75	3'00	4'25
2'75	3'25	3'00
1'00	2'50	3'25
3'50	2'75	3'25
4'75	4'25	4'50
4'75	4'00	4'00
3'75	4'25	3'75
4'00	3'75	4'00
2'25	4'75	4'00
4'00	4'00	4'50
5'00	4'50	4'75
4'00	4'00	4'00
4'75	3'50	4'50
2'50	4'00	2'25
4'75	3'75	3'75
5'75	4'00	4'25
6'25	4'00	4'00
3'50	3'00	3'50
3'00	2'00	3'25
6'25	4'75	4'00
6'00	4'50	4'00
3'00	4'25	4'00
5'00	4'50	4'00

## CONCEPTO 17

346

## Cuadro n° 17

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	4'00	5'50	4'75
2.-	5'25	6'25	5'75
3.-	6'00	6'00	6'00
4.-	5'75	6'75	6'75
5.-	1'50	4'00	3'25
6.-	1'00	1'00	1'00
7.-	4'25	4'50	4'75
8.-	3'00	5'25	4'00
9.-	5'50	5'50	6'00
10.-	6'75	4'00	5'50
11.-	5'00	4'75	5'75
12.-	4'00	4'00	4'00
13.-	5'00	5'00	5'25
14.-	5'75	4'00	6'75
15.-	1'00	1'00	1'00
16.-	6'00	4'25	5'75
17.-	6'75	7'00	4'75
18.-	3'25	4'75	4'25
19.-	4'25	4'00	4'00
20.-	4'75	4'00	5'00
21.-	1'75	5'25	3'75
22.-	6'25	5'25	6'00
23.-	2'25	3'75	4'25
24.-	5'75	4'50	5'50
25.-	7'00	7'00	7'00
26.-	5'75	3'75	6'25
27.-	4'25	5'75	5'50
28.-	6'00	5'00	6'50
29.-	4'25	5'00	5'00
30.-	4'00	4'00	4'00

MUESTRA "B"		
E	P	A
3'25	4'00	4'25
1'00	4'75	3'75
2'25	6'00	5'50
4'25	4'50	5'25
2'00	6'00	4'00
3'50	3'00	4'50
2'50	6'25	5'50
3'75	4'50	5'75
2'00	4'75	4'00
4'50	3'50	3'75
3'00	5'00	4'25
3'75	4'00	4'50
5'00	4'25	4'00
2'25	5'00	2'00
3'25	4'00	4'00
4'00	5'00	4'50
4'25	4'00	5'00
3'25	4'00	4'25
3'25	4'00	4'00
1'50	4'00	4'25
4'50	4'75	5'25
4'25	4'50	4'00
2'75	5'50	4'75
3'50	4'75	5'00
4'25	4'75	5'00
6'00	6'75	7'00
5'00	3'75	4'00
2'50	4'25	3'75
4'75	5'00	5'50
4'75	4'25	4'00

CONCEPTO 18Cuadro nº 18

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>			<u>MUESTRA "B"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	7'00	7'00	7'00	3'75	2'00	2'50
2.-	5'75	4'00	4'25	6'00	4'75	4'75
3.-	6'00	3'75	3'75	4'00	3'25	3'25
4.-	3'00	3'00	3'00	5'75	6'00	4'75
5.-	4'50	4'25	4'00	6'00	6'75	5'50
6.-	1'00	1'00	1'00	4'75	4'00	5'00
7.-	6'00	4'50	5'75	6'75	5'50	3'50
8.-	5'50	4'00	4'50	6'50	4'25	5'00
9.-	4'25	4'00	4'00	4'33	3'25	4'00
10.-	7'00	7'00	5'50	3'75	2'25	4'00
11.-	4'25	3'50	5'25	3'25	4'25	3'75
12.-	6'25	5'25	4'75	4'25	4'25	4'00
13.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	7'00	7'00	7'00	6'00	5'00	5'50
15.-	7'00	7'00	7'00	6'00	4'00	4'00
16.-	5'75	4'25	4'50	4'75	4'25	4'00
17.-	4'75	4'75	4'00	4'75	3'75	4'25
18.-	4'75	4'00	4'00	5'00	4'25	4'50
19.-	4'50	4'00	4'00	5'50	4'00	4'00
20.-	4'75	3'75	5'00	4'00	3'75	4'25
21.-	6'33	5'50	3'75	2'25	1'75	2'75
22.-	6'00	6'00	6'00	5'50	4'00	3'25
23.-	4'25	4'00	4'00	6'25	5'25	4'75
24.-	5'00	4'00	4'50	6'50	3'75	5'00
25.-	7'00	6'75	6'75	3'75	3'50	2'50
26.-	1'00	3'00	3'50	4'50	4'75	4'00
27.-	5'00	3'50	3'00	5'50	5'50	4'50
28.-	3'25	3'75	3'75	5'25	4'25	3'50
29.-	1'75	2'25	2'50	6'00	5'00	4'50
30.-	4'00	4'00	4'00	5'00	3'75	4'00

## CONCEPTO 19

## Cuadro n° 19

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	1'75	3'00	2'75
2.-	4'75	4'00	4'00	1'00	4'00	4'00
3.-	4'00	3'75	4'00	2'00	2'00	3'25
4.-	1'00	1'00	1'00	4'25	3'50	3'00
5.-	4'00	4'00	4'50	5'75	5'00	5'00
6.-	4'50	3'50	4'00	1'25	2'25	2'25
7.-	4'75	4'25	6'00	5'75	2'75	3'25
8.-	2'50	3'50	3'50	3'25	4'75	3'25
9.-	1'00	1'00	1'00	6'00	2'25	2'75
10.-	2'00	2'50	2'75	4'00	4'00	4'50
11.-	1'50	4'00	1'75	1'50	3'25	3'50
12.-	2'50	2'00	2'50	4'00	4'00	4'00
13.-	5'25	4'25	4'00	3'00	3'75	4'00
14.-	4'75	3'25	4'75	1'75	2'00	2'25
15.-	5'00	4'50	4'00	2'00	4'00	4'00
16.-	1'00	1'00	1'00	3'75	4'50	3'75
17.-	1'00	1'00	1'75	4'75	4'00	5'00
18.-	7'00	5'50	2'50	4'50	4'50	4'50
19.-	2'50	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
20.-	3'50	2'50	4'00	7'00	5'50	5'50
21.-	4'50	3'25	3'75	4'25	2'75	4'00
22.-	2'00	2'25	2'00	3'75	4'25	2'75
23.-	2'00	3'00	4'00	5'75	5'25	5'25
24.-	2'00	3'00	3'00	1'00	1'25	2'75
25.-	1'00	1'00	1'00	2'00	2'75	3'75
26.-	5'50	4'00	4'75	4'75	6'50	6'50
27.-	3'50	3'25	3'50	3'75	4'75	4'25
28.-	2'75	4'00	4'25	4'50	3'00	4'00
29.-	2'50	2'50	2'25	1'00	4'00	2'50
30.-	4'00	4'00	4'00	3'00	3'75	4'00

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	4'75	7'00	5'50	1'50	6'50	4'25
2.-	1'50	3'75	4'75	5'00	4'25	4'25
3.-	5'25	5'75	4'00	4'50	4'50	7'00
4.-	1'00	1'50	1'25	2'00	6'25	3'00
5.-	4'00	4'00	4'00	3'00	4'75	3'25
6.-	1'75	1'75	1'75	1'50	2'75	2'00
7.-	1'75	5'50	1'00	1'50	3'50	3'25
8.-	1'50	4'50	2'75	4'00	6'75	5'25
9.-	1'00	1'00	1'00	5'50	5'25	3'25
10.-	2'50	1'00	5'00	5'50	4'00	4'50
11.-	3'50	5'25	3'75	4'75	4'75	4'75
12.-	3'50	4'50	3'00	1'00	4'00	4'00
13.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	3'00	6'25	1'75	1'75	3'00	2'00
15.-	1'00	1'00	1'00	5'00	4'50	4'00
16.-	3'50	4'00	4'50	5'00	4'75	4'00
17.-	4'00	4'00	4'00	4'50	4'25	5'00
18.-	4'75	3'25	4'00	5'00	4'50	4'50
19.-	3'25	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
20.-	5'25	3'75	4'75	4'25	5'50	5'75
21.-	1'50	4'25	2'25	3'00	3'50	4'75
22.-	1'00	1'00	1'00	4'25	4'75	3'50
23.-	4'00	4'00	4'00	3'75	4'75	6'00
24.-	4'00	4'00	4'00	4'25	3'75	3'75
25.-	3'25	2'00	1'75	3'50	5'00	3'75
26.-	4'00	4'00	4'25	5'50	7'00	5'00
27.-	4'75	4'75	4'25	5'00	3'75	4'00
28.-	1'00	1'25	3'00	4'75	4'00	4'75
29.-	1'00	1'00	1'50	1'75	3'75	1'75
30.-	4'00	4'00	4'00	4'50	4'50	4'25

CONCEPTO 21

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00
2.-	7'00	7'00	6'25
3.-	7'00	5'50	6'00
4.-	7'00	6'50	6'75
5.-	7'00	6'25	7'00
6.-	7'00	7'00	7'00
7.-	6'25	4'75	5'25
8.-	6'50	5'00	5'75
9.-	7'00	7'00	7'00
10.-	7'00	7'00	5'50
11.-	6'50	4'00	5'00
12.-	6'50	5'25	4'75
13.-	6'25	4'75	4'25
14.-	6'00	5'75	6'25
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	6'75	4'75	3'50
17.-	7'00	6'25	5'50
18.-	7'00	7'00	4'75
19.-	5'75	4'00	4'75
20.-	5'75	5'25	4'75
21.-	6'75	5'25	5'00
22.-	7'00	7'00	7'00
23.-	7'00	5'00	5'00
24.-	7'00	4'75	4'00
25.-	7'00	7'00	7'00
26.-	4'25	4'00	4'00
27.-	5'00	5'00	5'75
28.-	6'25	6'50	4'50
29.-	5'00	4'00	5'25
30.-	7'00	7'00	7'00

Cuadro nº 21

MUESTRA "B"		
E	P	A
7'00	6'50	4'75
7'00	4'75	4'00
6'50	4'75	5'25
6'25	6'50	4'25
7'00	7'00	7'00
6'00	6'00	6'00
5'25	6'25	4'25
6'75	4'75	3'75
6'50	6'00	6'50
7'00	3'50	4'50
5'75	4'75	4'50
6'00	4'00	4'25
5'00	4'25	4'25
5'75	5'00	4'75
7'00	4'00	4'00
7'00	3'00	4'00
7'00	6'75	7'00
6'00	5'00	4'75
7'00	5'50	6'25
7'00	6'25	5'75
3'75	3'75	2'50
6'75	3'50	4'00
7'00	4'50	5'75
6'50	4'50	4'50
5'25	5'00	4'75
7'00	7'00	6'50
6'50	6'00	5'50
6'75	6'50	6'00
7'00	6'25	5'50
6'75	3'50	3'50



**CONCEPTO 22**

351

**Quadro nº 22**

<b>S</b>	<b>MUESTRA "A"</b>			<b>MUESTRA "B"</b>		
	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>P</b>	<b>A</b>
1.-	7'00	7'00	7'00	6'00	6'00	5'50
2.-	7'00	7'00	5'50	7'00	4'75	4'75
3.-	7'00	4'00	4'00	4'25	3'25	3'75
4.-	4'75	5'00	6'00	5'00	4'00	4'00
5.-	6'25	3'75	6'00	5'00	5'75	4'00
6.-	7'00	7'00	7'00	6'25	4'25	5'50
7.-	6'25	3'50	3'25	4'50	3'50	3'50
8.-	5'25	5'75	4'75	5'75	6'50	4'75
9.-	7'00	7'00	7'00	6'50	4'50	4'50
10.-	7'00	7'00	5'50	6'75	5'25	5'50
11.-	5'75	5'00	5'00	6'00	5'00	4'50
12.-	6'75	5'50	6'00	6'75	3'75	4'50
13.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	4'50	2'50	5'00	6'50	5'00	5'50
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'00	4'00
16.-	2'50	3'25	2'50	3'75	4'00	3'75
17.-	4'75	5'50	4'75	7'00	6'25	5'25
18.-	6'25	4'00	4'00	5'00	4'75	4'75
19.-	5'75	4'00	4'00	6'25	4'00	4'00
20.-	5'75	5'75	5'25	6'25	6'25	4'75
21.-	6'00	4'75	4'50	5'25	3'25	3'25
22.-	4'75	4'25	4'00	4'00	4'00	4'00
23.-	5'75	4'75	4'50	5'50	3'75	3'25
24.-	4'00	4'00	4'00	5'00	5'75	5'25
25.-	7'00	7'00	7'00	6'50	5'50	4'25
26.-	4'50	4'00	4'00	6'00	5'75	4'75
27.-	4'75	4'75	5'25	7'00	5'25	5'00
28.-	7'00	7'00	4'50	6'75	4'00	5'00
29.-	2'50	1'75	3'00	6'00	5'00	4'50
30.-	7'00	7'00	7'00	5'75	4'50	4'00

CONCEPTO 23

352

Cuadro nº 23

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	1'25	2'75	2'75
2.-	7'00	6'25	5'50	7'00	4'00	5'75
3.-	6'25	4'75	4'50	4'50	5'50	4'00
4.-	3'00	1'00	1'00	5'25	4'50	4'25
5.-	6'00	5'00	5'25	4'67	5'50	5'50
6.-	2'75	2'50	2'50	4'50	3'50	4'50
7.-	6'75	4'50	5'75	7'00	6'00	3'25
8.-	3'75	3'00	4'25	6'75	5'00	4'75
9.-	4'00	4'00	4'00	6'00	5'25	5'75
10.-	6'50	3'75	5'00	5'50	6'00	5'00
11.-	3'75	4'00	4'25	5'00	4'25	4'00
12.-	6'50	5'00	5'00	4'00	4'00	4'00
13.-	4'75	4'25	4'25	4'00	4'00	4'00
14.-	5'75	6'67	6'00	4'75	5'75	4'50
15.-	7'00	7'00	7'00	6'00	4'00	4'00
16.-	6'00	5'67	4'50	5'75	4'00	3'25
17.-	4'50	4'25	4'25	4'00	4'50	4'50
18.-	7'00	5'25	3'25	3'50	4'25	4'00
19.-	4'75	4'25	4'00	4'00	4'00	4'00
20.-	5'25	5'50	5'00	5'25	2'50	3'00
21.-	5'50	5'00	5'00	2'00	1'75	2'00
22.-	4'50	4'25	4'50	5'25	4'00	4'00
23.-	6'00	4'00	4'50	6'25	5'50	6'00
24.-	4'00	4'00	4'00	6'50	5'50	4'75
25.-	7'00	6'25	7'00	2'25	3'75	4'25
26.-	4'50	2'50	4'25	5'50	6'50	6'50
27.-	4'25	4'25	4'00	6'25	5'25	5'00
28.-	5'00	4'75	4'50	6'75	5'75	4'50
29.-	1'25	2'00	2'50	5'00	4'25	4'00
30.-	4'00	4'00	4'00	5'50	4'25	4'00

Biblioteca Universitaria  
 1982/12/24  
 4 A D

## CONCEPTO 24

353

## Cuadro nº 24

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	6'75	6'50	4'50
2.-	7'00	5'50	5'50	7'00	5'25	4'75
3.-	6'75	4'25	5'25	4'75	5'00	4'75
4.-	6'25	5'75	5'50	5'25	5'25	3'75
5.-	6'50	4'75	5'00	6'25	6'50	6'25
6.-	7'00	7'00	7'00	6'00	5'25	5'75
7.-	5'75	4'00	3'25	5'75	4'75	3'75
8.-	4'75	3'50	4'00	6'75	5'25	4'75
9.-	7'00	7'00	7'00	7'00	6'75	5'25
10.-	5'00	6'75	5'50	7'00	5'50	4'25
11.-	4'00	2'50	3'75	6'00	4'50	3'75
12.-	7'00	6'25	7'00	7'00	4'00	4'00
13.-	6'00	4'50	3'25	4'00	4'00	4'00
14.-	3'50	4'00	4'25	3'50	3'33	3'50
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'00	4'00
16.-	6'75	4'75	4'50	7'00	3'00	4'25
17.-	4'25	4'25	4'25	6'00	4'75	5'50
18.-	7'00	5'25	4'00	6'00	5'00	4'00
19.-	6'25	4'00	3'75	4'50	4'00	4'00
20.-	6'00	6'00	5'00	7'00	7'00	4'00
21.-	5'50	4'00	4'00	6'25	4'00	4'25
22.-	4'25	3'50	3'50	6'75	4'75	3'75
23.-	5'75	4'00	4'00	6'75	5'75	5'25
24.-	4'25	3'00	3'75	7'00	6'00	6'75
25.-	7'00	7'00	7'00	5'75	5'00	4'25
26.-	4'25	4'00	4'00	7'00	4'75	2'25
27.-	4'25	4'25	5'00	6'00	4'50	4'50
28.-	7'00	6'50	5'25	6'75	5'25	4'75
29.-	6'00	4'50	4'50	7'00	5'50	4'75
30.-	4'00	4'00	4'00	6'00	4'75	4'25

CONCEPTO 25

354

Cuadro n° 25

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	1'75	2'75	4'25
2.-	6'25	4'75	5'75	7'00	4'00	5'50
3.-	6'75	5'50	5'50	6'25	5'50	4'25
4.-	6'25	7'00	7'00	6'00	4'75	5'75
5.-	7'00	6'25	7'00	5'25	6'25	6'25
6.-	7'00	7'00	7'00	6'75	6'75	7'00
7.-	7'00	7'00	6'25	6'75	5'50	6'25
8.-	6'25	5'50	6'25	6'75	6'25	6'25
9.-	4'50	4'50	5'00	6'00	5'00	4'50
10.-	6'00	7'00	7'00	4'00	3'75	3'50
11.-	6'00	5'50	6'50	6'50	5'50	5'25
12.-	7'00	7'00	7'00	5'25	4'75	4'25
13.-	6'00	5'50	4'50	4'00	4'00	4'00
14.-	6'75	6'00	6'75	7'00	7'00	5'75
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'75	5'50
16.-	5'00	1'75	4'00	7'00	6'00	6'75
17.-	4'00	4'00	4'00	6'75	5'75	5'75
18.-	4'75	4'00	4'00	6'00	6'00	5'00
19.-	4'75	4'50	5'00	5'75	4'00	4'00
20.-	6'00	4'25	5'00	4'00	4'00	4'00
21.-	4'75	5'00	5'75	4'00	4'50	5'25
22.-	6'75	6'75	4'75	5'00	5'75	6'00
23.-	6'00	5'00	4'00	6'50	5'00	6'25
24.-	4'00	4'00	4'00	7'00	6'25	7'00
25.-	7'00	7'00	7'00	1'50	2'75	4'25
26.-	4'25	4'00	4'00	7'00	6'75	6'75
27.-	4'50	4'50	5'50	6'75	5'25	5'75
28.-	6'50	5'50	5'25	6'25	5'75	5'50
29.-	2'25	3'00	3'75	7'00	4'75	4'25
30.-	7'00	7'00	7'00	6'25	5'50	4'25

CONCEPTO 26

355

Cuadro nº 26

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	4'25	4'75	4'00
2.-	4'50	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
3.-	5'00	4'00	4'00	3'75	3'25	2'00
4.-	3'50	5'50	5'75	4'25	4'00	4'00
5.-	4'50	4'25	5'25	3'75	6'00	4'00
6.-	6'00	6'00	6'00	6'25	6'25	6'50
7.-	4'50	5'25	5'25	5'75	5'25	3'50
8.-	2'50	4'00	5'00	2'25	4'50	3'00
9.-	5'00	4'75	4'75	4'25	3'75	3'50
10.-	5'50	4'00	7'00	4'50	4'75	3'75
11.-	5'00	4'00	4'75	4'00	4'00	3'75
12.-	7'00	6'25	5'50	6'00	4'00	4'25
13.-	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
14.-	5'00	5'00	5'25	3'25	4'00	3'25
15.-	7'00	7'00	7'00	7'00	4'50	4'75
16.-	3'00	2'75	3'00	7'00	6'25	6'25
17.-	4'50	4'00	4'25	6'75	4'75	5'25
18.-	6'25	4'00	4'00	5'00	5'00	5'00
19.-	4'75	4'00	4'00	4'00	4'00	4'00
20.-	5'25	5'00	4'75	4'00	4'00	4'00
21.-	4'50	4'25	4'75	2'50	3'25	4'00
22.-	4'00	3'75	3'75	4'00	3'75	3'00
23.-	5'00	4'00	4'25	5'00	4'25	4'25
24.-	4'00	4'00	4'00	2'75	3'50	3'00
25.-	7'00	7'00	7'00	4'00	3'75	3'75
26.-	5'75	5'25	3'75	3'75	3'75	3'50
27.-	3'50	3'50	3'00	6'00	5'00	5'00
28.-	6'00	4'50	5'25	5'00	4'25	4'25
29.-	3'00	3'00	3'75	4'50	4'00	4'00
30.-	7'00	7'00	7'00	6'50	5'00	5'50

## CONCEPTO 27

356

## Cuadro n° 27

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	1'00	1'00	1'00	2'75	3'25	3'75
2.-	1'00	1'00	3'25	1'00	4'50	4'00
3.-	1'00	4'00	4'00	1'25	3'50	1'50
4.-	1'75	4'00	3'00	2'00	4'25	3'75
5.-	1'00	4'00	3'00	1'00	7'00	4'00
6.-	1'00	1'00	1'00	1'00	1'50	1'50
7.-	1'00	4'00	2'50	1'00	5'75	2'50
8.-	1'75	3'25	4'50	1'00	4'25	4'75
9.-	2'25	4'00	4'00	1'25	3'00	4'00
10.-	2'50	2'50	5'25	1'00	4'75	4'75
11.-	2'50	3'00	3'25	3'00	4'25	3'75
12.-	1'00	1'75	2'50	2'25	4'00	4'00
13.-	4'00	4'00	4'00	2'00	5'00	5'50
14.-	1'25	4'25	1'50	2'00	3'00	2'50
15.-	7'00	7'00	7'00	3'00	4'00	4'00
16.-	3'25	5'00	3'00	1'00	2'50	2'50
17.-	3'50	3'50	3'75	2'25	3'50	2'75
18.-	4'00	3'00	3'25	2'25	4'50	3'50
19.-	4'25	4'00	3'75	4'00	4'00	4'00
20.-	2'75	2'50	3'75	1'00	2'50	2'50
21.-	1'25	3'75	3'00	4'75	4'50	4'25
22.-	3'25	3'25	3'00	2'00	4'50	4'25
23.-	4'00	3'75	4'00	1'25	4'50	2'25
24.-	4'00	4'00	4'00	1'50	3'25	2'50
25.-	1'00	2'50	4'50	4'50	4'50	4'00
26.-	4'00	4'75	5'25	1'75	2'75	3'25
27.-	3'25	5'25	4'75	1'25	3'50	3'50
28.-	1'75	2'50	3'25	1'75	4'00	3'25
29.-	3'50	3'50	3'50	1'00	3'25	4'00
30.-	4'00	4'00	4'00	1'00	4'00	3'25

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	6'00	5'00	5'25
2.-	6'25	7'00	6'25	7'00	4'75	4'25
3.-	6'50	4'50	3'75	5'00	2'00	5'25
4.-	4'25	3'75	3'25	6'00	4'50	4'75
5.-	4'25	1'00	1'75	4'75	3'75	5'00
6.-	7'00	7'00	7'00	6'50	5'75	5'25
7.-	3'50	6'00	2'50	6'50	5'75	4'75
8.-	6'00	5'25	3'25	4'25	4'50	3'50
9.-	6'75	5'50	6'25	7'00	6'00	5'00
10.-	6'50	5'75	4'25	7'00	5'50	5'50
11.-	6'00	6'25	6'00	5'25	4'00	4'25
12.-	7'00	6'25	6'25	5'75	4'50	4'00
13.-	4'00	4'00	4'00	4'75	5'00	4'75
14.-	6'75	4'50	5'75	4'25	4'00	3'75
15.-	7'00	7'00	7'00	3'75	3'50	3'25
16.-	5'75	4'25	4'75	7'00	5'00	5'75
17.-	4'75	4'50	4'25	6'00	4'50	5'50
18.-	7'00	6'25	5'50	6'00	5'25	5'50
19.-	6'00	4'25	3'75	6'00	4'00	4'00
20.-	6'50	6'25	4'25	7'00	6'25	4'00
21.-	1'75	2'25	2'00	4'00	2'25	2'25
22.-	6'00	5'00	4'50	5'50	3'75	4'00
23.-	6'00	4'75	5'00	6'25	5'25	4'00
24.-	6'00	5'00	4'00	4'75	4'50	4'50
25.-	5'50	3'25	4'50	5'50	5'75	5'75
26.-	4'75	3'75	3'25	7'00	6'75	6'75
27.-	4'75	3'75	5'00	6'75	5'25	5'50
28.-	4'50	4'00	3'00	6'75	4'25	5'50
29.-	6'50	4'00	3'25	5'50	4'75	4'75
30.-	4'00	4'00	4'00	6'50	3'75	4'00

## CONCEPTO 29

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00
2.-	6'75	6'25	5'50
3.-	6'50	5'50	5'50
4.-	4'50	6'25	6'00
5.-	7'00	7'00	7'00
6.-	3'00	3'00	3'00
7.-	6'75	4'75	4'50
8.-	5'00	4'00	3'00
9.-	5'50	5'75	6'75
10.-	5'50	7'00	4'25
11.-	5'50	4'50	4'75
12.-	6'75	5'25	6'75
13.-	5'50	5'25	4'75
14.-	4'25	2'25	2'75
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	3'50	5'00	6'25
17.-	7'00	7'00	5'50
18.-	1'00	1'00	1'75
19.-	5'75	4'00	4'00
20.-	5'50	5'25	5'25
21.-	3'50	5'00	3'50
22.-	7'00	7'00	6'25
23.-	3'25	4'50	4'50
24.-	6'50	5'50	6'00
25.-	6'25	7'00	6'75
26.-	3'75	3'00	3'75
27.-	3'75	4'50	5'00
28.-	6'25	5'25	4'50
29.-	5'00	5'25	5'00
30.-	4'00	4'00	4'00

## Cuadro nº 29

MUESTRA "B"		
E	P	A
6'50	5'00	6'25
6'75	4'00	4'75
6'50	6'75	5'25
5'75	4'25	5'00
6'25	6'50	6'00
6'00	4'25	5'75
2'25	4'00	4'00
5'00	6'00	4'25
7'00	5'50	4'50
7'00	5'50	5'50
6'25	5'00	4'50
5'50	4'00	4'00
5'00	3'00	4'75
6'00	5'75	5'00
6'25	4'00	4'00
6'00	5'75	5'75
4'75	4'75	4'75
6'00	5'75	6'00
4'50	4'00	4'00
4'50	5'25	4'50
5'00	4'75	5'00
6'25	4'75	4'75
7'00	6'25	5'00
6'50	6'25	6'00
6'50	5'75	4'50
7'00	7'00	7'00
4'75	4'00	4'00
5'75	4'50	5'00
7'00	4'75	5'50
5'50	4'50	4'00



## CONCEPTO 30

359

## Cuadro n° 30

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	5'50	2'75	6'00
2.-	5'75	4'25	4'25	4'00	4'00	4'00
3.-	6'00	5'50	6'25	5'75	4'00	3'75
4.-	4'75	4'25	5'75	5'25	4'50	5'75
5.-	5'50	5'25	6'50	3'00	4'75	4'50
6.-	6'00	4'25	4'50	5'25	4'75	4'50
7.-	5'00	4'00	4'50	5'00	3'25	4'00
8.-	4'00	4'00	4'50	4'75	3'50	4'50
9.-	4'00	5'00	6'00	5'50	4'25	4'25
10.-	6'00	5'75	5'75	4'75	4'75	4'50
11.-	5'00	4'00	6'00	4'75	4'75	4'50
12.-	5'75	4'50	4'00	4'00	4'00	4'00
13.-	4'25	4'25	4'75	4'00	4'00	4'00
14.-	4'00	3'25	6'00	5'50	4'33	3'50
15.-	7'00	7'00	7'00	5'25	4'50	5'25
16.-	5'25	2'75	6'00	5'75	5'25	5'25
17.-	4'25	3'75	4'50	5'00	4'50	5'00
18.-	4'75	3'25	3'25	5'00	4'50	5'00
19.-	4'00	3'75	4'50	5'25	4'25	4'50
20.-	5'75	5'25	5'00	4'00	4'00	3'75
21.-	4'50	5'00	4'50	5'25	3'75	6'50
22.-	6'50	6'50	5'50	4'50	4'00	4'50
23.-	4'00	4'00	4'00	4'75	4'75	4'50
24.-	4'00	4'00	4'00	5'00	5'25	5'75
25.-	7'00	7'00	7'00	6'00	3'75	5'25
26.-	3'75	4'50	4'75	3'50	4'25	4'00
27.-	3'50	3'50	3'50	6'25	4'25	5'00
28.-	6'25	5'75	5'25	4'25	3'25	4'50
29.-	4'25	3'50	4'25	4'50	5'25	5'25
30.-	7'00	7'00	7'00	6'00	4'50	4'75

## CONCEPTO 31

## Cuadro n° 31

S	MUESTRA "A"			MUESTRA "B"		
	E	P	A	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00	2'25	3'00	3'25
2.-	1'75	1'00	2'50	1'00	4'00	4'00
3.-	5'00	4'75	5'00	2'00	2'75	6'50
4.-	4'50	5'00	5'50	2'00	3'00	4'25
5.-	2'50	3'25	2'75	2'25	6'50	4'50
6.-	1'00	1'00	1'00	1'25	2'25	4'50
7.-	3'75	4'00	6'50	3'50	5'75	5'50
8.-	3'00	4'75	4'75	2'25	5'25	5'00
9.-	4'75	5'00	5'50	1'50	2'50	2'50
10.-	3'00	2'50	6'50	1'50	2'25	4'25
11.-	1'50	2'75	3'00	2'00	4'25	4'00
12.-	4'00	3'00	3'00	4'00	4'00	4'00
13.-	3'00	5'25	5'00	3'25	4'00	4'00
14.-	1'25	2'50	3'00	1'75	3'25	1'25
15.-	1'00	1'00	1'00	3'00	4'00	4'00
16.-	2'50	2'50	5'00	2'75	4'50	6'00
17.-	4'50	5'00	4'50	3'75	4'75	4'75
18.-	1'75	1'75	3'25	3'00	3'75	3'75
19.-	2'75	4'00	4'00	2'50	4'00	4'00
20.-	5'50	4'25	4'25	1'00	3'25	5'50
21.-	1'00	2'50	3'50	3'50	5'00	6'00
22.-	1'00	2'50	1'00	5'00	4'75	4'75
23.-	2'00	4'00	4'00	1'50	3'25	5'25
24.-	2'00	2'00	3'00	2'50	1'75	4'25
25.-	1'00	2'50	7'00	1'50	4'50	3'00
26.-	5'00	4'00	5'25	6'00	6'50	6'50
27.-	2'25	3'25	1'75	2'25	4'00	4'25
28.-	4'50	5'25	5'50	1'25	4'00	3'25
29.-	3'75	3'25	4'75	2'00	3'50	3'75
30.-	1'00	1'00	1'00	2'50	3'25	4'00

CONCEPTO 32

361

Cuadro n° 32

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	7'00	7'00	7'00
2.-	7'00	4'00	4'50
3.-	7'00	5'00	4'25
4.-	5'25	4'00	4'00
5.-	7'00	7'00	7'00
6.-	7'00	7'00	7'00
7.-	6'75	6'25	5'25
8.-	5'25	4'50	3'50
9.-	5'00	4'00	4'00
10.-	7'00	6'75	5'50
11.-	5'75	4'00	4'75
12.-	6'75	4'75	5'25
13.-	4'00	4'00	4'00
14.-	7'00	5'00	6'75
15.-	7'00	7'00	7'00
16.-	5'50	4'75	3'33
17.-	6'25	7'00	5'50
18.-	7'00	4'00	4'00
19.-	5'25	4'00	4'00
20.-	5'50	5'25	5'00
21.-	6'50	5'50	5'50
22.-	5'25	4'75	4'75
23.-	4'50	5'00	5'00
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	7'00	7'00	7'00
26.-	4'25	3'25	3'75
27.-	4'50	4'50	5'00
28.-	7'00	5'75	4'75
29.-	2'50	2'50	2'50
30.-	4'00	4'50	4'50

MUESTRA "B"		
E	P	A
6'50	5'25	5'25
7'00	4'00	4'75
6'75	5'50	5'50
6'00	4'25	3'75
6'00	6'50	6'00
4'75	4'75	4'75
7'00	5'25	4'00
6'75	5'75	5'00
5'75	4'25	4'50
7'00	5'50	6'25
6'00	4'75	4'50
4'00	4'00	4'00
4'00	4'00	4'00
7'00	7'00	6'75
6'75	4'00	4'00
7'00	4'50	5'25
6'25	5'25	6'00
5'00	4'50	4'75
6'25	4'00	4'00
7'00	6'25	4'50
4'25	2'67	2'50
6'25	4'50	4'25
7'00	5'50	5'25
7'00	5'75	5'50
5'75	4'00	3'50
5'75	6'25	4'75
6'75	4'25	4'50
6'75	4'75	5'00
6'25	4'50	5'00
5'50	4'25	4'00

CONCEPTO 33

S	MUESTRA "A"		
	E	P	A
1.-	1'00	1'00	1'00
2.-	2'50	2'25	3'25
3.-	4'75	5'00	4'00
4.-	2'00	4'25	3'25
5.-	5'50	3'75	4'00
6.-	1'00	1'00	1'00
7.-	4'50	4'50	3'25
8.-	6'00	4'25	4'25
9.-	1'00	4'00	5'50
10.-	2'50	5'50	5'50
11.-	3'50	4'50	3'25
12.-	1'25	2'25	2'50
13.-	3'50	3'25	4'00
14.-	4'75	3'25	3'00
15.-	1'00	1'00	2'50
16.-	3'00	5'25	2'25
17.-	4'00	4'75	4'00
18.-	4'75	4'00	4'00
19.-	3'75	3'75	4'00
20.-	3'00	4'50	4'50
21.-	3'50	3'75	4'00
22.-	3'50	3'25	3'00
23.-	2'00	4'00	4'00
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	2'50	1'75	2'50
26.-	5'25	4'25	4'25
27.-	3'75	4'25	2'75
28.-	3'75	4'75	4'25
29.-	5'50	5'00	4'75
30.-	1'00	1'00	1'00

Cuadro n° 33

MUESTRA "B"		
E	P	A
5'25	5'25	4'50
1'00	4'50	3'75
4'25	4'50	4'50
4'25	4'00	3'75
1'00	5'50	4'50
4'75	5'25	4'75
1'00	6'50	2'00
1'50	5'50	3'50
2'00	4'00	3'00
1'00	4'25	3'25
3'50	4'00	4'00
2'75	4'50	4'00
3'75	4'00	4'00
6'25	6'25	5'50
3'75	4'00	4'00
2'00	3'75	2'50
3'25	4'00	4'00
2'75	4'00	3'75
4'50	4'00	4'00
3'25	3'75	3'75
4'00	6'00	4'50
5'50	4'00	3'25
3'75	3'75	3'50
1'00	2'00	2'50
3'50	5'00	4'50
4'50	5'75	4'50
1'00	4'75	3'25
2'50	4'75	3'25
5'50	4'50	4'50
1'75	3'75	4'00

CONCEPTO 34

<u>S</u>	<u>MUESTRA "A"</u>		
	<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
1.-	1'00	1'00	1'00
2.-	1'00	1'75	1'75
3.-	2'25	4'00	3'50
4.-	1'00	1'00	1'75
5.-	5'75	4'00	4'50
6.-	1'00	1'00	1'00
7.-	3'75	3'50	3'75
8.-	5'00	4'50	3'75
9.-	4'25	4'50	5'00
10.-	5'25	5'00	6'50
11.-	1'75	3'25	2'50
12.-	6'25	5'25	4'25
13.-	4'00	3'50	4'00
14.-	4'00	4'25	5'00
15.-	1'00	1'00	1'00
16.-	3'25	5'50	5'00
17.-	2'50	7'00	5'50
18.-	1'00	1'00	4'00
19.-	5'00	4'00	4'25
20.-	3'25	4'00	4'50
21.-	5'00	5'00	4'75
22.-	6'00	5'50	5'50
23.-	2'00	3'75	3'75
24.-	4'00	4'00	4'00
25.-	7'00	7'00	7'00
26.-	4'75	5'00	4'25
27.-	3'75	3'50	3'25
28.-	6'00	5'50	4'75
29.-	6'25	4'50	3'75
30.-	1'00	1'00	1'00

Cuadro n° 34

<u>MUESTRA "B"</u>		
<u>E</u>	<u>P</u>	<u>A</u>
2'75	4'25	1'75
2'50	4'50	3'50
1'25	4'00	1'50
1'50	4'50	2'25
1'00	5'50	3'75
6'00	5'50	5'25
4'00	5'00	3'50
1'00	4'00	1'50
3'25	3'50	3'50
1'00	4'00	2'50
2'50	3'25	3'50
1'00	5'25	4'00
3'25	3'50	4'00
4'25	5'00	4'50
4'00	4'00	4'00
1'00	5'50	1'00
1'25	3'25	3'00
2'75	3'75	3'25
4'25	4'00	4'00
1'00	2'50	3'00
6'00	4'50	2'75
4'50	4'25	3'75
3'50	2'25	2'25
5'75	5'50	4'75
4'50	4'25	4'00
5'50	4'00	2'50
1'75	4'00	3'50
3'00	4'25	3'25
5'25	4'00	4'50
1'00	4'00	3'50

363 1/2

**APENDICE V**

**PUNTUACIONES FACTORIALES  
FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
MUESTRA "A"**

Cuadro nº V-1

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 NUESTRA "A" CONCEPTO Nº 1. EL ORDEN

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
6'75	3	10'00					3	3'33
6'50	1	3'33					1	1'11
6'25			1	3'33	3	10'00	4	4'44
6'00	2	6'67	2	6'67			4	4'44
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
5'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
5'00	1	3'33	4	13'33			5	5'56
4'75	4	13'33	5	16'67	1	3'33	10	11'11
4'50	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
4'25	2	6'67			3	10'00	5	5'56
4'00	3	10'00	4	13'33	7	23'33	14	15'56
3'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25					2	6'67	2	2'22
3'00	1	3'33			3	10'00	4	4'44
2'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
2'50	1	3'33	2	6'67			3	3'33
2'25	1	3'33			4	13'33	5	5'56
2'00								
1'75	1	3'33					1	1'11
1'50								
1'25					1	3'33	1	1'11
1'00								
$\Sigma_7$	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
$\Sigma_6$	6	20'00	3	10'00	3	10'00	12	13'33
$\Sigma_5$	4	13'33	9	30'00	3	10'00	16	17'78
$\Sigma_4$	11	36'67	11	36'67	12	40'00	34	37'78
$\Sigma_3$	2	6'67	2	6'67	6	20'00	10	11'11
$\Sigma_2$	3	10'00	4	13'33	4	13'33	11	12'22
$\Sigma_1$	1	3'33	-	-	1	3'33	2	2'22

Cuadro nº V-2

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 2. MIS MAESTROS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	2	6'67					2	2'22
6'75								
6'50	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
6'25	2	6'67			1	3'33	3	3'33
6'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
5'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'50	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
5'25			3	10'00			3	3'33
5'00	3	10'00			3	10'00	6	6'67
4'75	2	6'67	3	10'00	1	3'33	6	6'67
4'50	1	3'33	4	13'33	3	10'00	8	8'89
4'25	5	16'67	2	6'67	2	6'67	9	10'00
4'00	2	6'67	6	20'00	6	20'00	14	15'56
3'75					2	6'67	2	2'22
3'50	1	3'33	2	6'67			3	3'33
3'25	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
3'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
2'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'25								
1'00	1	3'33			1	3'33	2	2'22
$\Sigma_7$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22
$\Sigma_6$	5	16'67	2	6'67	4	13'33	11	12'22
$\Sigma_5$	7	23'33	5	16'67	4	13'33	16	17'78
$\Sigma_4$	10	33'33	15	50'00	12	40'00	37	41'11
$\Sigma_3$	3	10'00	4	13'33	5	16'67	12	13'33
$\Sigma_2$	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'78
$\Sigma_1$	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56



Cuadro nº V-3

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 3. LA NOSTALGIA

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33					1	1'11
6'75			1	3'33			1	1'11
6'50			1	3'33			1	1'11
6'25	2	6'67					2	2'22
6'00								
5'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
5'50	3	10'00					3	3'33
5'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'00	3	10'00			1	3'33	4	4'44
4'75	3	10'00	3	10'00	1	3'33	7	7'78
4'50	1	3'33	4	13'33			9	10'00
4'25	4	13'33	2	6'67	3	10'00	9	10'00
4'00	1	3'33	7	23'33	4	13'33	12	13'33
3'75	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
3'50	1	3'33	3	10'00	3	10'00	7	7'78
3'25	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
3'00	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
2'75								
2'50	2	6'67			1	3'33	3	3'33
2'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'00					2	6'67	2	2'22
1'75	2	6'67	3	10'00			5	5'56
1'50					1	3'33	1	1'11
1'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'00					1	3'33	1	1'11
$\Sigma_7$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	2	6'67	2	6'67	-	-	4	4'44
$\Sigma_5$	8	26'67	1	3'33	2	6'67	11	12'22
$\Sigma_4$	9	30'00	16	53'23	12	40'00	37	41'11
$\Sigma_3$	5	16'67	6	20'00	10	33'33	21	23'33
$\Sigma_2$	2	6'67	1	3'33	4	13'33	7	7'78
$\Sigma_1$	3	10'00	4	13'33	2	6'67	9	10'00

Cuadro n° V-4

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 4. COMPROMETERSE CON ALGO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	3	10'00	2	6'67	3	10'00	8	8'89
6'75	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
6'50								
6'25	3	10'00	1	3'33			4	4'44
6'00	1	3'33			3	10'00	4	4'44
5'75	2	6'67	2	6'67			4	4'44
5'50	4	13'33	3	10'00	3	10'00	10	11'11
5'25	1	3'33	5	16'67	2	6'67	8	8'89
5'00	3	10'00			3	10'00	6	6'67
4'75	1	3'33	5	16'67	2	6'67	8	8'89
4'50	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
4'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
4'00	3	10'00	1	3'33	5	16'67	9	10'00
3'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
3'50			1	3'33			1	1'11
3'25	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75	2	6'67					2	2'22
2'50			1	3'33			1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00								
$\Sigma_7$	3	10'00	2	6'67	3	10'00	8	8'89
$\Sigma_6$	5	16'67	2	6'67	6	20'00	13	14'44
$\Sigma_5$	10	33'33	10	33'33	8	26'67	28	31'11
$\Sigma_4$	6	20'00	10	33'33	9	30'00	25	27'78
$\Sigma_3$	3	10'00	5	16'67	4	13'33	12	13'33
$\Sigma_2$	2	6'67	1	3'33	-	-	3	3'33
$\Sigma_1$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11

Cuadro nº V-5

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 5. ARTE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	13	43'33	13	43'33	10	33'33	36	40'00
6'75	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
6'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
6'25	5	16'67	2	6'67	2	6'67	9	10'00
6'00	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
5'75	2	6'67			2	6'67	4	4'44
5'50	1	3'33	4	13'33	3	10'00	8	8'89
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
4'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
4'50	1	3'33			1	3'33	2	2'22
4'25								
4'00					2	6'67	2	2'22
3'75								
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25	1	3'33					1	1'11
3'00								
2'75								
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	13	43'33	13	43'33	10	33'33	36	40'00
$\Sigma_6$	10	33'33	7	23'33	8	26'67	25	27'78
$\Sigma_5$	4	13'33	8	26'67	8	26'67	20	22'22
$\Sigma_4$	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
$\Sigma_3$	1	3'33	-	-	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_2$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº V-6

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 6. SER UNO DE TANTOS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33					1	1'11
6'75								
6'50								
6'25			1	3'33			1	1'11
6'00					1	3'33	1	1'11
5'75	2	6'67					2	2'22
5'50	1	3'33					1	1'11
5'25								
5'00					1	3'33	1	1'11
4'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
4'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
4'25	2	6'67	1	3'33			3	3'33
4'00	3	10'00	7	23'33	9	30'00	19	21'11
3'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
3'50	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
3'25	3	10'00	1	3'33			4	4'44
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75	1	3'33	1	3'33	4	13'33	6	6'67
2'50			4	13'33	2	6'67	6	6'67
2'25	2	6'67	4	13'33	2	6'67	8	8'89
2'00	1	3'33			1	1'33	2	2'22
1'75	1	3'33			3	10'00	4	4'44
1'50								
1'25	3	10'00					3	3'33
1'00	5	16'67	4	13'33	4	13'33	13	14'44
$\Sigma_7$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_5$	3	10'00	-	-	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_4$	8	26'67	10	33'33	9	30'00	27	30'00
$\Sigma_3$	5	16'67	6	20'00	3	10'00	14	15'56
$\Sigma_2$	4	13'33	9	30'00	9	30'00	22	24'44
$\Sigma_1$	9	30'00	4	13'33	7	23'33	20	22'22

Cuadro n°V-7

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

NUESTRA "A" CONCEPTO N° 7. SER ENVIDIADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
6'75								
6'50			1	3'33			1	1'11
6'25								
6'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'75	1	3'33					1	1'11
5'50	1	3'33					1	1'11
5'25			3	10'00	1	3'33	4	4'44
5'00	1	3'33	1	3'33			2	2'22
4'75	3	10'00	3	10'00			6	6'67
4'50	2	6'67			4	13'33	6	6'67
4'25	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
4'00	4	13'33	7	23'33	9	30'00	20	22'22
3'75								
3'50	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
3'25	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
3'00	1	3'33					1	1'11
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50	2	6'67	1	3'33	4	13'33	7	7'78
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00	2	6'67					2	2'22
1'75	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
1'00	6	20'00	3	10'00	2	6'67	11	12'22
$\Sigma_7$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_6$	-	-	2	6'67	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_5$	3	10'00	4	13'33	1	3'33	8	8'89
$\Sigma_4$	10	33'33	13	43'33	14	46'67	37	41'11
$\Sigma_3$	3	10'00	2	6'67	4	13'33	9	10'00
$\Sigma_2$	4	13'33	2	6'67	5	16'67	11	12'22
$\Sigma_1$	9	30'00	6	20'00	4	13'33	19	21'11

Cuadro nº V-8

371

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 8. FIARSE DE LOS OTROS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	2	6'67	1	3'33	8	8'89
6'75	2	6'67			2	6'67	4	4'44
6'50	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'78
6'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'00	3	10'00			2	6'67	5	5'56
5'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'50	1	3'33			4	13'33	5	5'56
5'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
5'00	1	3'33	4	13'33			5	5'56
4'75	3	10'00	1	3'33	2	6'67	6	6'66
4'50	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'77
4'25	2	6'67	2	6'67	6	20'00	10	11'11
4'00	3	10'00	7	23'33	2	6'67	12	13'33
3'75	1	3'33	4	13'33	1	3'33	6	6'67
3'50			1	3'33			1	1'11
3'25								
3'00			1	3'33			1	1'11
2'75								
2'50	1	3'33					1	1'11
2'25								
2'00	1	3'33			1	3'33	2	2'22
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	5	16'67	2	6'67	1	3'33	8	8'89
$\Sigma_6$	7	23'33	3	10'00	8	26'67	18	20'00
$\Sigma_5$	6	20'00	6	20'00	5	16'67	17	18'89
$\Sigma_4$	9	30'00	12	40'00	14	46'67	35	38'89
$\Sigma_3$	1	3'33	6	20'00	1	3'33	8	8'89
$\Sigma_2$	2	6'67	-	-	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_1$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11

Cuadro n° V-9

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "A" CONCEPTO N° 9. MI MADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00	6	20'00	6	20'00	4	13'33	16	17'78
6'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'50	2						2	2'22
6'25	3	10'00	1	3'33			4	4'44
6'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'75	2	6'67					2	2'22
5'50	3	10'00	2	6'67	4	13'33	9	10'00
5'25	2	6'67	5	16'67			7	7'78
5'00			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'75	1	3'33	2	6'67	3	10'00	6	6'67
4'50			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'25	2	6'67	2	6'67			4	4'44
4'00	2	6'67	2	6'67	4	13'33	8	8'89
3'75	2	6'67	1	3'33	6	20'00	9	10'00
3'50					4	13'33	4	4'44
3'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75								
2'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'25								
2'00								
1'75								
1'50					1	3'33	1	1'11
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	6	20'00	6	20'00	4	13'33	16	17'78
$\Sigma_6$	8	26'67	3	10'00	1	3'33	12	13'33
$\Sigma_5$	7	23'33	9	30'00	5	16'67	21	23'33
$\Sigma_4$	5	16'67	8	26'67	8	26'67	21	23'33
$\Sigma_3$	3	10'00	3	10'00	11	36'67	17	18'89
$\Sigma_2$	1	3'33	1	3'33	-	-	2	2'22
$\Sigma_1$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11

Cuadro nºV-10

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 10. SER CONSIDERADO RIDICULO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25								
6'00								
5'75								
5'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'25								
5'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
4'75								
4'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
4'25	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
4'00	4	13'33	7	23'33	6	20'00	17	18'89
3'75	1	3'33	4	13'33	2	6'67	7	7'78
3'50	1	3'33	4	13'33	3	10'00	8	8'89
3'25	2	6'67	2	6'67	4	13'33	8	8'89
3'00	1	3'33			4	13'33	5	5'56
2'75	2	6'66			2	6'67	4	4'44
2'50	2	6'67	3	10'00			5	5'56
2'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
2'00	2	6'67					2	2'22
1'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'50					1	3'33	1	1'11
1'25	3	10'00	1	3'33			4	4'44
1'00	7	23'33	3	10'00	3	10'00	13	14'44
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_5$	-	-	2	6'67	2	6'67	4	4'44
$\Sigma_4$	6	20'00	9	30'00	8	26'67	23	25'56
$\Sigma_3$	5	16'67	10	33'33	13	43'33	28	31'11
$\Sigma_2$	8	26'67	4	13'33	3	10'00	15	16'67
$\Sigma_1$	11	36'67	5	16'67	4	13'33	20	22'22



Cuadro nº V-11

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 11. CONFIAR EN EL PADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	10	33'33			5	16'67	15	16'67
6'75	2	6'67	6	20'00			8	8'89
6'50	2	6'67			1	3'33	3	3'33
6'25	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
6'00	5	16'67	2	6'67			7	7'78
5'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
5'50					2	6'67	2	2'22
5'25	1	3'33	3	10'00			4	4'44
5'00	1	3'33					1	1'11
4'75	1	3'33	6	20'00	4	13'33	11	12'22
4'50			2	6'67	3	10'00	5	5'55
4'25	2	6'67					2	2'22
4'00	3	10'00	1	3'33	5	16'67	9	10'00
3'75			3	10'00	5	16'67	8	8'89
3'50			2	6'66	1	3'33	3	3'33
3'25								
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00								
$\Sigma_7$	10	33'33	-	-	5	16'67	15	16'67
$\Sigma_6$	10	33'33	9	30'00	3	10'00	22	24'44
$\Sigma_5$	3	10'00	5	16'67	2	6'67	10	11'11
$\Sigma_4$	6	20'00	9	30'00	12	40'00	27	30'00
$\Sigma_3$	-	-	6	20'00	7	23'33	13	14'44
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_1$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11

Cuadro n°V-12

375

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 12. LA AGRESIVIDAD CONTRA MI

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EIA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25								
6'00								
5'75					1	3'33	1	1'11
5'50			1	3'33			1	1'11
5'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
4'75								
4'50	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
4'25	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
4'00	5	16'67	9	30'00	13	43'33	27	30'00
3'75			2	6'67			2	2'22
3'50	2	6'67	2	6'66			4	4'44
3'25	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
3'00	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
2'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
2'50	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
2'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
1'75					2	6'67	2	2'22
1'50	4	13'33					4	4'44
1'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'00	6	20'00	4	13'33	2	6'67	12	13'33
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_5$	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
$\Sigma_4$	7	23'33	11	36'67	18	60'00	36	40'00
$\Sigma_3$	4	13'33	7	23'33	4	13'33	15	16'67
$\Sigma_2$	7	23'33	4	13'33	2	6'67	13	14'44
$\Sigma_1$	11	36'67	5	16'67	4	13'33	20	22'22

Cuadro n° V-13

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

NUESTRA "A" CONCEPTO N° 13 AMAR

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00	14	46'67	12	40'00	11	36'67	37	41'11
6'75	4	13'33					4	4'44
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'00	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
5'75	3	10'00			1	3'33	4	4'44
5'50	2	6'67	5	16'67	4	13'33	11	12'22
5'25	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
5'00			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'75			1	3'33	2	6'67	3	3'33
4'50			3	10'00	1	3'33	4	4'44
4'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'75					1	3'33	1	1'11
3'50								
3'25					1	3'33	1	1'11
3'00								
2'75								
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	14	46'67	12	40'00	11	36'67	37	41'11
$\Sigma_6$	10	33'33	2	6'67	3	10'00	15	16'67
$\Sigma_5$	6	20'00	9	30'00	9	30'00	24	26'67
$\Sigma_4$	-	-	7	23'33	5	16'67	12	13'33
$\Sigma_3$	-	-	-	-	2	6'67	2	2'22
$\Sigma_2$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº V-14

377

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 14. SENTIRSE SEGURO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	10	33'33	8	26'67	6	20'00	24	26'67
6'75	4	13'33			1	3'33	5	5'56
6'50			1	3'33			1	1'11
6'25	4	13'33	1	3'33	3	10'00	8	8'89
6'00	3	10'00	3	10'00	2	6'67	8	8'89
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50	2	6'67	4	13'33	1	3'33	7	7'78
5'25	4	13'33	3	10'00	2	6'67	9	10'00
5'00	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'78
4'75			2	6'67	3	10'00	5	5'56
4'50	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
4'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
4'00	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
3'75								
3'50								
3'25			1	3'33			1	1'11
3'00								
2'75					1	3'33	1	1'11
2'50								
2'25								
2'00								
1'75					1	3'33	1	1'11
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	10	33'33	8	26'67	6	20'00	24	26'67
$\Sigma_6$	11	36'67	5	16'67	6	20'00	22	24'44
$\Sigma_5$	7	23'33	10	33'33	7	23'33	24	26'67
$\Sigma_4$	2	6'67	6	20'00	9	30'00	17	18'89
$\Sigma_3$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_2$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11

Cuadro nº V-15

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 NUESTRA "A" CONCEPTO Nº 15. MI SUERTE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	6	20'00	5	16'67	4	13'33	15	16'67
6'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'50	3	10'00	2	6'67	3	10'00	8	8'89
6'25	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'00	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'75	2	6'67					2	2'22
5'50	2	6'67			3	10'00	5	5'56
5'25			2	6'67			2	2'22
5'00	3	10'00	3	10'00	1	3'33	7	7'78
4'75	3	10'00	1	3'33	2	6'67	6	6'67
4'50	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
4'25	1	3'33	4	13'33	1	3'33	6	6'67
4'00	1	3'33	5	16'67	8	26'67	14	15'56
3'75	1	3'33					1	1'11
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'25								
2'00	2	6'67					2	2'22
1'75					1	3'33	1	1'11
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	6	20'00	5	16'67	4	13'33	15	16'67
$\Sigma_6$	7	23'33	5	16'67	3	10'00	15	16'67
$\Sigma_5$	7	23'33	5	16'67	4	13'33	16	17'78
$\Sigma_4$	6	20'00	11	36'67	14	46'67	31	34'44
$\Sigma_3$	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
$\Sigma_2$	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
$\Sigma_1$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11

Cuadro nº V-16

379

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 16. SER PROTEGIDO Y CUIDADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ E P A	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	3	10'00	3	10'00	11	12'22
6'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'50								
6'25	1	3'33					1	1'11
6'00	1	3'33					1	1'11
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50	3	10'00			2	6'67	5	5'56
5'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
5'00	3	10'00	1	3'33			4	4'44
4'75	3	10'00	1	3'33	3	10'00	7	7'78
4'50	2	6'67	4	13'33	1	3'33	7	7'78
4'25			3	10'00	1	3'33	4	4'44
4'00	2	6'67	5	16'67	9	30'00	16	17'78
3'75	1	3'33					1	1'11
3'50			2	6'67	2	6'67	4	4'44
3'25					2	6'67	2	2'22
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'50			2	6'67	1	3'33	3	3'33
2'25								
2'00			2	6'67	1	3'33	3	3'33
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50	3	10'00					3	3'33
1'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	5	16'67	3	10'00	3	10'00	11	12'22
$\Sigma_6$	3	10'00	1	3'33	-	-	4	4'44
$\Sigma_5$	8	26'67	3	10'00	4	13'33	15	16'67
$\Sigma_4$	7	23'33	13	43'33	14	46'67	34	37'78
$\Sigma_3$	1	3'33	2	6'67	5	16'67	8	8'89
$\Sigma_2$	1	3'33	5	16'67	3	10'00	9	10'00
$\Sigma_1$	5	16'67	3	10'00	1	3'33	9	10'00

Cuadro nº V-17

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 17. EXPONERSE AL PELIGRO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
6'75	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
6'50					1	3'33	1	1'11
6'25	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
6'00	3	10'00	1	3'33	3	10'00	7	7'78
5'75	3	10'00	1	3'33	3	10'00	7	7'78
5'50	1	3'33	2	6'67	3	10'00	6	6'67
5'25	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
5'00	2	6'67	3	10'00	2	6'67	7	7'78
4'75	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
4'50			2	6'67			2	2'22
4'25	4	13'33	1	3'33	2	6'67	7	7'78
4'00	3	10'00	7	23'33	4	13'33	14	15'56
3'75			2	6'67	1	3'33	3	3'33
3'50								
3'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
3'00	1	3'33					1	1'11
2'75								
2'50								
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00								
1'75	1	3'33					1	1'11
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25								
1'00	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
$\Sigma_7$	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_6$	6	20'00	3	10'00	7	23'33	16	17'78
$\Sigma_5$	7	23'33	9	30'00	9	30'00	25	27'78
$\Sigma_4$	9	30'00	12	40'00	9	30'00	30	33'33
$\Sigma_3$	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
$\Sigma_2$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_1$	4	13'33	2	6'67	2	6'67	8	8'89

Cuadro nº V-18

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 18. SER PREFERIDO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	4	13'33	3	10'00	12	13'33
6'75			1	3'33	1	3'33	2	2'22
6'50	1	3'33					1	1'11
6'25	1	3'33					1	1'11
6'00	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
5'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
5'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	2	6'67			1	3'33	3	3'33
4'75	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
4'50	2	6'67	1	3'33	3	10'00	6	6'67
4'25	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
4'00	2	6'67	9	30'00	8	26'67	19	21'11
3'75			3	10'00	3	10'00	6	6'67
3'50			2	6'67	1	3'33	3	3'33
3'25	1	3'33					1	1'11
3'00	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
2'75								
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25			1	3'33			1	1'11
2'00								
1'75	1	3'33					1	1'11
1'50								
1'25								
1'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_7$	5	16'67	4	13'33	3	10'00	12	13'33
$\Sigma_6$	5	16'67	2	6'67	2	6'67	9	10'00
$\Sigma_5$	5	16'67	2	6'67	4	13'33	11	12'22
$\Sigma_4$	10	33'33	13	43'33	13	43'33	36	40'00
$\Sigma_3$	2	6'67	7	23'33	6	20'00	15	16'67
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_1$	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56



Cuadro n° V-19

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 19. SERVIRSE DE LOS DEMAS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'75								
6'50								
6'25								
6'00					1	3'33	1	1'11
5'75								
5'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'25	1	3'33					1	1'11
5'00	1	3'33					1	1'11
4'75	3	10'00			2	6'67	5	5'56
4'50	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
4'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'00	3	10'00	7	23'33	9	30'00	19	21'11
3'75			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'50	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
3'25			3	10'00			3	3'33
3'00			2	6'67	1	3'33	3	3'33
2'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
2'50	4	13'33	3	10'00	2	6'67	9	10'00
2'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'00	4	13'33	1	3'33	1	3'33	6	6'67
1'75					2	6'67	2	2'22
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25								
1'00	5	16'67	5	16'67	4	13'33	14	15'56
$\Sigma_7$	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_6$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_5$	3	10'00	1	3'33	-	-	4	4'44
$\Sigma_4$	8	26'67	10	33'33	13	43'33	31	34'44
$\Sigma_3$	2	6'67	8	26'67	4	13'33	14	15'56
$\Sigma_2$	9	30'00	5	16'67	5	16'67	19	21'11
$\Sigma_1$	6	20'00	5	16'67	6	20'00	17	18'89

## Cuadro n°V-20

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 20. EL PODER

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ E P A	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00			1	3'33			1	1'11
6'75								
6'50								
6'25			1	3'33			1	1'11
6'00								
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'25	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'00					1	3'33	1	1'11
4'75	3	10'00	1	3'33	2	6'67	6	6'67
4'50			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
4'00	7	23'33	9	30'00	9	30'00	25	27'78
3'75			2	6'67	1	3'33	3	3'33
3'50	3	10'00					3	3'33
3'25	2	6'67	1	3'33			3	3'33
3'00	1	3'33			2	6'67	3	3'33
2'75					1	3'33	1	1'11
2'50	1	3'33					1	1'11
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00			1	3'33			1	1'11
1'75	2	6'67	1	3'33	3	10'00	6	6'67
1'50	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
1'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
1'00	6	20'00	5	16'67	4	13'33	15	16'67
$\Sigma_7$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_5$	2	6'67	3	10'00	2	6'67	7	7'78
$\Sigma_4$	10	33'33	13	43'33	14	46'67	37	41'11
$\Sigma_3$	6	20'00	3	10'00	3	10'00	12	13'33
$\Sigma_2$	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
$\Sigma_1$	11	36'67	8	26'67	9	30'00	28	31'11

Cuadro n° V-21

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 21. SER AMADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	16	53'33	10	33'33	8	26'67	34	37'78
6'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
6'50	3	10'00	2	6'67			5	5'56
6'25	3	10'00	2	6'67	2	6'67	7	7'78
6'00	1	3'33			1	3'33	2	2'22
5'75	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
5'50			1	3'33	2	6'67	3	3'33
5'25			3	10'00	2	6'67	5	5'56
5'00	2	6'67	3	10'00	3	10'00	8	8'89
4'75			4	13'33	4	13'33	8	8'89
4'50					1	3'33	1	1'11
4'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
4'00			4	13'33	2	6'67	6	6'67
3'75								
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25								
3'00								
2'75								
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	16	53'33	10	33'33	8	26'67	34	37'78
$\Sigma_6$	9	30'00	4	13'33	4	13'33	17	18'89
$\Sigma_5$	4	13'33	8	26'67	9	30'00	21	23'33
$\Sigma_4$	1	3'33	8	26'67	8	26'67	17	18'89
$\Sigma_3$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_2$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº V-22

395

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 22. SER CONOCIDO COMO UNO ES

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	10	33'33	9	30'00	6	20'00	25	27'78
6'75	1	3'33					1	1'11
6'50								
6'25	3	10'00					3	3'33
6'00	1	3'33			3	10'00	4	4'44
5'75	4	13'33	2	6'67			6	6'67
5'50			2	6'67	2	6'67	4	4'44
5'25	1	3'33			2	6'67	3	3'33
5'00			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'75	4	13'33	3	10'00	2	6'67	9	10'00
4'50	2	6'67			3	10'00	5	5'56
4'25			1	3'33			1	1'11
4'00	2	6'67	6	20'00	7	23'33	15	16'67
3'75			1	3'33			1	1'11
3'50			1	3'33			1	1'11
3'25			1	3'33	1	3'33	2	6'67
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75								
2'50	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
2'25								
2'00								
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	10	33'33	9	30'00	6	20'00	25	27'78
$\Sigma_6$	5	16'67	-	-	3	10'00	8	8'89
$\Sigma_5$	5	16'67	6	20'00	6	20'00	17	18'89
$\Sigma_4$	8	26'67	10	33'33	12	40'00	30	33'33
$\Sigma_3$	-	-	3	10'00	2	6'67	5	5'56
$\Sigma_2$	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_1$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11

Cuadro n° V-23

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 23. SER ELOGIADO Y ADMIRADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	2	6'67	3	10'00	10	11'11
6'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	1	3'33	2	6'67			3	3'33
6'00	3	10'00			1	3'33	4	4'44
5'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'25	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'00	1	3'33	3	10'00	4	13'33	8	8'89
4'75	2	6'67	2	6'67			4	4'44
4'50	3	10'00	1	3'33	5	16'67	9	10'00
4'25	1	3'33	5	16'67	5	16'67	11	12'22
4'00	3	10'00	5	16'67	5	16'67	13	14'44
3'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
3'50								
3'25					1	3'33	1	1'11
3'00	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50			2	6'67	2	6'67	4	4'44
2'25								
2'00			1	3'33			1	1'11
1'75								
1'50								
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_7$	5	16'67	2	6'67	3	10'00	10	11'11
$\Sigma_6$	7	23'33	3	10'00	1	3'33	11	12'22
$\Sigma_5$	4	13'33	6	20'00	7	23'33	17	18'89
$\Sigma_4$	9	30'00	13	43'33	15	50'00	37	41'11
$\Sigma_3$	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
$\Sigma_2$	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
$\Sigma_1$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33

## PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 24. CONFIAR EN LA MADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	9	30'00	5	16'67	6	20'00	20	22'22
6'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'25	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'00	3	10'00	1	3'33			4	4'44
5'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'50	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
5'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
5'00	1	3'33			3	10'00	4	4'44
4'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
4'50			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'25	5	16'67	3	10'00	2	6'67	10	11'11
4'00	2	6'67	7	23'33	6	20'00	15	16'67
3'75					3	10'00	3	3'33
3'50	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
3'25					2	6'67	2	2'22
3'00			1	3'33			1	1'11
2'75								
2'50			1	3'33			1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	9	30'00	5	16'67	6	20'00	20	22'22
$\Sigma_6$	8	26'67	4	13'33	-	-	12	13'33
$\Sigma_5$	4	13'33	3	10'00	8	26'67	15	16'67
$\Sigma_4$	8	26'67	14	46'67	10	33'33	32	35'56
$\Sigma_3$	1	3'33	3	10'00	6	20'00	10	11'11
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	-	-	1	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº V-25

388

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 25. EL YO QUE ME GUSTARIA SER

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	Nº	%	N	%
7'00	8	26'67	9	30'00	9	30'00	26	28'89
6'75	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
6'50	1	3'33			1	3'33	2	2'22
6'25	3	10'00	1	3'33	2	6'67	6	6'67
6'00	5	16'67	1	3'33			6	6'67
5'75					2	6'67	2	2'22
5'50			5	16'67	2	6'67	7	7'78
5'25					1	3'33	1	1'11
5'00	1	3'33	2	6'67	3	10'00	6	6'67
4'75	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
4'50	2	6'67	3	10'00	1	3'33	6	6'67
4'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
4'00	2	6'67	4	13'33	6	20'00	12	13'33
3'75					1	3'33	1	1'11
3'50								
3'25								
3'00			1	3'33			1	1'11
2'75								
2'50								
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00								
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	8	26'67	9	30'00	9	30'00	26	28'89
$\Sigma_6$	12	40'00	3	10'00	4	13'33	19	21'11
$\Sigma_5$	1	3'33	7	23'33	8	26'67	16	17'78
$\Sigma_4$	8	26'67	9	30'00	8	26'67	25	27'78
$\Sigma_3$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_2$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11

Cuadro nº V-26

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 26. SER VISTO POR LOS DEMAS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	4	13'33	5	16'67	14	15'56
6'75								
6'50								
6'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
5'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
5'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'25	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'78
5'00	5	16'67	2	6'67	1	3'33	8	8'89
4'75	1	3'33	1	3'33	4	13'33	6	6'67
4'50	5	16'67	1	3'33			6	6'67
4'25			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'00	3	10'00	11	36'67	6	20'00	20	22'22
3'75			1	3'33	3	10'00	4	4'44
3'50	2	6'67	1	3'33			3	3'33
3'25								
3'00	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50	1	3'33					1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
=====								
$\Sigma_7$	5	16'67	4	13'33	5	16'67	14	15'56
$\Sigma_6$	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
$\Sigma_5$	8	26'67	5	5'56	7	23'33	20	22'22
$\Sigma_4$	9	30'00	15	50'00	12	40'00	36	40'00
$\Sigma_3$	4	13'33	3	10'00	5	16'67	12	13'33
$\Sigma_2$	1	3'33	1	3'33	-	-	2	2'22
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-



Cuadro n° V-27

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO N° 27. SER RECHAZADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
6'75								
6'50								
6'25								
6'00								
5'75								
5'50								
5'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
5'00			1	3'33			1	1'11
4'75			1	3'33	1	3'33	2	2'22
4'50					2	6'67	2	2'22
4'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
4'00	6	20'00	9	30'00	6	20'00	21	23'33
3'75			2	6'67	3	10'00	5	5'56
3'50	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
3'25	3	10'00	2	6'67	4	13'33	9	10'00
3'00			2	6'67	5	16'67	7	7'78
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50	2	6'67	4	13'33	2	6'67	8	8'89
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00								
1'75	3	10'00	1	3'33			4	4'44
1'50					1	3'33	1	1'11
1'25	2	6'67					2	2'22
1'00	8	26'67	3	10'00	2	6'67	13	14'44
$\Sigma_7$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_6$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_5$	-	-	2	6'67	2	6'67	4	4'44
$\Sigma_4$	7	23'33	11	36'67	9	30'00	27	30'00
$\Sigma_3$	5	16'67	8	26'67	13	43'33	26	28'89
$\Sigma_2$	4	13'33	4	13'33	2	6'67	10	11'11
$\Sigma_1$	13	43'33	4	13'33	3	10'00	20	22'22

Cuadro nº V-28

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 28. MI PADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	4	13'33	3	10'00	12	13'33
6'75	2	6'67					2	2'22
6'50	4	13'33					4	4'44
6'25	1	3'33	4	13'33	3	10'00	8	8'89
6'00	6	20'00	1	3'33	1	3'33	8	8'89
5'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'25			1	3'33			1	1'11
5'00			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'75	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
4'50	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
4'25	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
4'00	2	6'67	4	13'33	3	10'00	9	10'00
3'75			3	10'00	2	6'67	5	5'56
3'50	1	3'33					1	1'11
3'25			1	3'33	4	13'33	5	5'56
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75								
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25			1	3'33			1	1'11
2'00					1	3'33	1	1'11
1'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
1'50								
1'25								
1'00			1	3'33			1	1'11
$\Sigma_7$	5	16'67	4	13'33	3	10'00	12	13'33
$\Sigma_6$	13	43'33	5	16'67	4	13'33	22	24'44
$\Sigma_5$	2	6'67	5	16'67	4	13'33	11	12'22
$\Sigma_4$	8	26'67	10	33'33	9	30'00	27	30'00
$\Sigma_3$	1	3'33	4	13'33	7	23'33	12	13'33
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	2	6'67	3	3'33
$\Sigma_1$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33

Cuadro nº V-29

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 29. BASTARSE A SI MISMO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	7	23'33	3	10'00	15	16'67
6'75	3	10'00			3	10'00	6	6'67
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
6'00					2	6'67	2	2'22
5'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'50	5	5'56	2	6'67	3	10'00	10	11'11
5'25			5	5'56	1	3'33	6	6'67
5'00	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
4'75			1	3'33	2	6'67	3	3'33
4'50	1	3'33	3	10'00	3	10'00	7	7'78
4'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
4'00	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
3'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
3'50	2	6'67			1	3'33	3	3'33
3'25	1	3'33					1	1'11
3'00	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
2'75					1	3'33	1	1'11
2'50								
2'25			1	3'33			1	1'11
2'00								
1'75					1	3'33	1	1'11
1'50								
1'25								
1'00	1	3'33	1	3'33			2	2'22
$\Sigma_7$	5	16'67	7	23'33	3	10'00	15	16'67
$\Sigma_6$	7	23'33	2	6'67	7	23'33	16	17'78
$\Sigma_5$	8	26'67	10	33'33	6	20'00	24	26'67
$\Sigma_4$	3	10'00	7	23'33	8	26'67	18	20'00
$\Sigma_3$	6	20'00	2	6'67	4	13'33	12	13'33
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_1$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33

Cuadro nº V-30

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 30 Y0

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	4	13'33	4	13'33	4	13'33	12	13'33
6'75								
6'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
6'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
6'00	3	10'00			4	13'33	7	7'78
5'75	3	10'00	2	6'67	2	6'67	7	7'78
5'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
5'00	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
4'75	2	6'67			2	6'67	4	4'44
4'50	1	3'33	2	6'67	6	20'00	9	10'00
4'25	3	10'00	4	13'33	2	6'67	9	10'00
4'00	6	20'00	5	16'67	3	10'00	14	15'56
3'75	1	3'33	2	6'67			3	3'33
3'50	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
3'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
3'00								
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	4	13'33	4	13'33	4	13'33	12	13'33
$\Sigma_6$	5	16'67	1	3'33	6	20'00	12	13'33
$\Sigma_5$	7	23'33	7	23'33	5	16'67	19	21'11
$\Sigma_4$	12	40'00	11	36'67	13	43'33	36	40'00
$\Sigma_3$	2	6'67	6	20'00	2	6'67	10	11'11
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	-	-	1	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº V-31

394

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 31. SER AGRESIVO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N'	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
6'75								
6'50					2	6'67	2	2'22
6'25								
6'00								
5'75								
5'50	1	3'33			3	10'00	4	4'44
5'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
5'00	2	6'67	3	10'00	3	10'00	8	8'89
4'75	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
4'50	3	10'00			1	3'33	4	4'44
4'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
4'00	1	3'33	4	13'33	2	6'67	7	7'78
3'75	2	6'67					2	2'22
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25			3	10'00	1	3'33	4	4'44
3'00	3	10'00	1	3'33	4	13'33	8	8'89
2'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'50	2	6'67	6	20'00	1	3'33	9	10'00
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00	2	6'67	1	3'33			3	3'33
1'75	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00	6	20'00	4	13'33	4	13'33	14	15'56
$\Sigma_7$	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
$\Sigma_6$	-	-	-	-	2	6'67	2	2'22
$\Sigma_5$	3	10'00	5	16'67	7	23'33	15	16'67
$\Sigma_4$	5	16'67	7	23'33	6	20'00	18	20'00
$\Sigma_3$	5	16'67	4	13'33	6	20'00	15	16'67
$\Sigma_2$	6	20'00	8	26'67	2	6'67	16	17'78
$\Sigma_1$	10	33'33	5	16'67	5	16'67	20	22'22

Cuadro nº V-32

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 32. SER ACEPTADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	11	36'67	6	20'00	5	16'67	22	24'44
6'75	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'50	1	3'33					1	1'11
6'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'00								
5'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'50	2	6'67	1	3'33	3	10'00	6	6'67
5'25	4	13'33	1	3'33	2	6'67	7	7'78
5'00	1	3'33	3	10'00	3	10'00	7	7'78
4'75			3	10'00	3	10'00	6	6'67
4'50	2	6'67	3	10'00	2	6'67	7	7'78
4'25	1	3'33			1	3'33	2	6'67
4'00	3	10'00	8	26'67	6	20'00	17	18'89
3'75					1	3'33	1	1'11
3'50					2	6'66	2	3'33
3'25			1	3'33			1	1'11
3'00								
2'75								
2'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	11	36'67	6	20'00	5	16'67	22	24'44
$\Sigma_6$	4	13'33	2	6'67	1	3'33	7	7'78
$\Sigma_5$	8	26'67	6	20'00	8	26'67	22	24'44
$\Sigma_4$	6	20'00	14	46'67	12	40'00	32	35'56
$\Sigma_3$	-	-	1	3'33	3	10'00	4	4'44
$\Sigma_2$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº V-33

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 33. ALEJARSE DE LA MADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25								
6'00	1	3'33					1	1'11
5'75								
5'50	2	6'67	1	1'33	2	6'67	5	5'56
5'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'00			2	6'67			2	2'22
4'75	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
4'50	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
4'25			4	13'33	3	10'00	7	7'78
4'00	2	6'67	4	13'33	9	30'00	15	16'67
3'75	3	10'00	3	10'00			6	6'67
3'50	4	13'33					4	4'44
3'25			3	10'0	4	13'33	7	7'78
3'00	2	6'67			2	6'67	4	4'44
2'75					1	3'33	1	1'11
2'50	3	10'00			3	10'00	6	6'67
2'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
2'00	2	6'67					2	2'22
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50								
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00	5	16'67	4	13'33	3	10'00	12	13'33
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_5$	3	10'00	4	13'33	2	6'67	9	10'00
$\Sigma_4$	6	20'00	13	43'33	14	46'67	33	36'67
$\Sigma_3$	9	30'00	6	20'00	6	20'00	21	23'33
$\Sigma_2$	5	16'67	2	6'67	5	16'67	12	13'33
$\Sigma_1$	6	20'00	5	16'67	3	10'00	14	15'56

Cuadro nº V-34

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "A" CONCEPTO Nº 34. ESTAR SOLO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
6'75								
6'50					1	3'33	1	1'11
6'25	2	6'67					2	2'22
6'00	2	6'67					2	2'22
5'75	1	3'33					1	1'11
5'50			3	10'00	2	6'67	5	5'56
5'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'00	3	10'00	3	10'00	3	10'00	9	10'00
4'75	1	3'33			2	6'67	3	3'33
4'50			3	10'00	2	6'67	5	5'56
4'25	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
4'00	3	10'00	5	16'67	3	10'00	11	12'22
3'75	2	6'67	1	3'33	4	13'33	7	7'78
3'50			3	10'00	1	3'33	4	4'44
3'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
3'00								
2'75								
2'50	1	3'33			1	3'33	2	2'22
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00	1	3'33					1	1'11
1'75	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
1'50								
1'25								
1'00	7	23'33	6	20'00	4	13'33	17	18'89
$\Sigma_7$	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_6$	4	13'33	-	-	1	3'33	5	5'56
$\Sigma_5$	5	16'67	7	23'33	5	16'67	17	18'89
$\Sigma_4$	5	16'67	9	30'00	10	33'33	24	26'67
$\Sigma_3$	4	13'33	5	16'67	6	20'00	15	16'67
$\Sigma_2$	3	10'00	-	-	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_1$	8	26'67	7	23'33	6	20'00	21	23'33



**APENDICE VI**

**PUNTUACIONES FACTORIALES  
FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
MUESTRA "B"**

Cuadro nº VI-1

399

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 1. EL ORDEN

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67					5	5'56
6'75	4	13'33					4	4'44
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'00	4	13'33	2	6'67	3	10'00	9	10'00
5'75	4	13'33	3	10'00	1	3'33	8	8'89
5'50	1	3'33	5	16'67	2	6'67	8	8'89
5'25	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
5'00			3	10'00			3	3'33
4'75	2	6'67	5	16'67	4	13'33	11	12'22
4'50	1	3'33					1	1'11
4'25			1	3'33	5	16'67	6	6'67
4'00	1	3'33	5	16'67	6	20'00	12	13'33
3'75			2	6'67	1	3'33	3	3'33
3'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'25					2	6'67	2	2'22
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	5	16'67	-	-	-	-	5	5'56
$\Sigma_6$	12	40'00	3	10'00	4	13'33	19	21'11
$\Sigma_5$	8	26'67	12	40'00	5	16'67	25	27'78
$\Sigma_4$	4	13'33	11	36'67	15	50'00	30	33'33
$\Sigma_3$	-	-	4	13'33	5	16'67	9	10'00
$\Sigma_2$	1	3'33	-	-	3	10'00	4	4'44
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-2

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 2. MIS MAESTROS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00			1	3'33			1	1'11
6'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
6'50	1	3'33					1	1'11
6'25	6	20'00					6	6'67
6'00	5	16'67					5	5'56
5'75			1	3'33	3	10'00	4	4'44
5'50	3	10'00			1	3'33	4	4'44
5'25	2	6'67	1	3'33			3	10'00
5'00	3	10'00	1	3'33	6	20'00	10	11'11
4'75	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
4'50	4	13'33	10	33'33	2	6'67	16	17'78
4'25	1	3'33	6	20'00	3	10'00	10	11'11
4'00			6	20'00	3	10'00	9	10'00
3'75					3	10'00	3	3'33
3'50	1	3'33					1	1'11
3'25					2	6'67	2	2'22
3'00					2	6'67	2	2'22
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25								
2'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	13	43'33	-	-	1	3'33	14	15'56
$\Sigma_5$	8	26'67	3	10'00	10	33'33	21	23'33
$\Sigma_4$	6	20'00	25	83'33	10	33'33	41	45'56
$\Sigma_3$	1	3'33	-	-	7	23'33	8	8'89
$\Sigma_2$	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro n° VI-3

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N°3. LA NOSTALGIA

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25			2	6'67			2	2'22
6'00								
5'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
5'50	2	6'67	5	16'67			7	7'78
5'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
5'00	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
4'75	2	6'67	2	6'66			4	4'44
4'50	2	6'66	1	3'33			3	3'33
4'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
4'00	1	3'33	8	26'67	6	20'00	15	16'67
3'75	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
3'50	1	3'33	1	3'33	4	13'33	6	6'67
3'25	4	13'33	3	10'00	3	10'00	10	11'11
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75					2	6'67	2	2'22
2'50					2	6'67	2	2'22
2'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'00	3	10'00			2	6'67	5	5'56
1'75	1	3'33					1	1'11
1'50	4	13'33			2	6'67	6	6'67
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	-	-	2	6'67	-	-	2	2'22
$\Sigma_5$	7	23'33	8	26'67	4	13'33	19	21'11
$\Sigma_4$	7	23'33	12	40'00	8	26'67	27	30'00
$\Sigma_3$	6	20'00	7	23'33	9	30'00	22	24'44
$\Sigma_2$	3	10'00	1	3'33	7	23'33	11	12'22
$\Sigma_1$	1	23'33	-	-	2	6'67	8	8'89

Cuadro nº VI-4

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 4. COMPROMETERSE CON ALGO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75			2	6'67			2	2'22
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
6'00	3	10'00	2	6'67	2	6'67	7	7'78
5'75	3	10'00			3	10'00	6	6'67
5'50	3	10'00			1	3'33	4	4'44
5'25	3	10'00	6	20'00	3	10'00	12	13'33
5'00	3	10'00	2	6'67	4	13'33	9	10'00
4'75	4	13'33	2	6'66	4	13'33	10	11'11
4'50	3	10'00	3	10'00	2	6'67	8	8'89
4'25	2	6'67	5	16'87			7	7'78
4'00			6	20'00	7	23'33	13	14'44
3'75			2	6'67			2	2'22
3'50	1	3'33			1	3'33	2	2'22
3'25								
3'00								
2'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
2'50	1	3'33					1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50					1	3'33	1	1'11
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	6	20'00	4	13'33	3	10'00	13	14'44
$\Sigma_5$	12	40'00	8	26'67	11	36'67	31	34'44
$\Sigma_4$	9	30'00	16	53'33	13	43'33	38	42'22
$\Sigma_3$	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_2$	2	6'67	-	-	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11

Cuadro n° VI-5

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N° 5. ARTE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	1	3'33			6	6'67
6'75	10	33'33	1	3'33			11	12'22
6'50	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'00	7	23'33	3	10'00	2	6'67	12	13'33
5'75	1	3'33	3	10'00			4	4'44
5'50	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
5'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
5'00	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
4'75			3	10'00	5	16'67	8	8'89
4'50	1	3'33	2	6'66	6	20'00	9	10'00
4'25			2	6'67	3	10'00	5	5'56
4'00			4	13'33	5	16'67	9	10'00
3'75					2	6'67	2	2'22
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25								
3'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'75								
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
=====								
$\Sigma_7$	5	16'67	1	3'33	-	-	6	6'67
$\Sigma_6$	20	66'67	6	20'00	2	6'67	28	31'11
$\Sigma_5$	3	10'00	11	36'67	4	13'33	18	20'00
$\Sigma_4$	1	3'33	11	36'67	19	63'33	31	34'44
$\Sigma_3$	1	3'33	1	3'33	4	13'33	6	6'67
$\Sigma_2$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-6

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 6. SER UNO DE TANTOS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75	1	3'33					1	1'11
6'50								
6'25								
6'00	1	3'33					1	1'11
5'75	1	3'33					1	1'11
5'50	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'25					1	3'33	1	1'11
5'00	1	3'33					1	1'11
4'75			2	6'67			2	2'22
4'50	3	10'00	3	10'00	5	16'67	11	12'22
4'25	1	3'33	5	16'67	3	10'00	9	10'00
4'00	6	20'00	5	16'67	6	20'00	17	18'89
3'75	3	10'00					3	3'33
3'50			3	10'00	1	3'33	4	4'44
3'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
3'00	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
2'75	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
2'50			4	13'33	4	13'33	8	8'89
2'25			2	6'67	2	6'67	4	4'44
2'00	1	3'33			1	3'33	2	2'22
1'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
1'50					1	3'33	1	1'11
1'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22
$\Sigma_5$	4	13'33	1	3'33	1	3'33	6	6'67
$\Sigma_4$	10	33'33	15	50'00	14	46'67	39	43'33
$\Sigma_3$	7	23'33	6	20'00	4	13'33	17	18'89
$\Sigma_2$	3	10'00	8	26'67	8	26'67	19	21'11
$\Sigma_1$	4	13'33	-	-	3	10'00	7	7'78

Cuadro nº VI-7

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 7. SER ENVIDIADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	2	6'67					2	2'22
6'75								
6'50								
6'25					1	3'33	1	1'11
6'00			1	3'33			1	1'11
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50	1	3'33					1	1'11
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
4'75	2	6'67	4	13'33	4	13'33	10	11'11
4'50	3	10'00			1	3'33	4	4'44
4'25	1	3'33	2	6'67	3	3'33	6	6'67
4'00	5	16'67	11	36'67	7	23'33	23	25'56
3'75	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
3'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'25			1	3'33			1	1'11
3'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'75	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
2'50	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00	2	6'67			2	6'67	4	4'44
1'75	3	10'00			1	3'33	4	4'44
1'50	3	10'00					3	3'33
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22
$\Sigma_6$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_5$	2	6'67	5	16'67	2	6'67	9	10'00
$\Sigma_4$	11	36'67	17	56'67	15	50'00	43	47'78
$\Sigma_3$	2	6'67	4	13'33	5	16'67	11	12'22
$\Sigma_2$	5	16'67	3	10'00	6	20'00	14	15'56
$\Sigma_1$	8	26'67	-	-	1	3'33	9	10'00



Cuadro nº VI-8

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 8. FIARSE DE LOS OTROS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33					1	1'11
6'75	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'50	3	10'00			1	3'33	4	4'44
6'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'00	2	6'67			1	3'33	3	3'33
5'75	1	3'33	3	10'00	3	10'00	7	7'78
5'50	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
5'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
5'00	3	10'00			3	10'00	6	6'67
4'75	4	13'33	2	6'67	2	6'67	8	8'89
4'50	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
4'25	2	6'67	5	16'67	3	10'00	10	11'11
4'00	1	3'33	10	33'33	9	30'00	20	22'22
3'75			1	3'33			1	1'11
3'50			1	3'33			1	1'11
3'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
3'00	1	3'33					1	1'11
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50	1	3'33					1	1'11
2'25			1	3'33			1	1'11
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	9	30'00	2	6'67	3	10'00	14	15'56
$\Sigma_5$	9	30'00	6	20'00	9	30'00	23	25'56
$\Sigma_4$	8	26'67	18	60'00	16	53'33	42	46'67
$\Sigma_3$	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
$\Sigma_2$	2	6'67	1	3'33	-	-	3	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-9

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 9. MI MADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	11	36'67					11	12'22
6'75	2	6'67	3	10'00	2	6'67	7	7'78
6'50	4	13'33					4	4'44
6'25	1	3'33					1	1'11
6'00	4	13'33	4	13'33			8	8'89
5'75	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
5'50								
5'25	2	6'67	3	10'00	3	10'00	8	8'89
5'00	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
4'75	1	3'33	5	16'67	5	16'67	11	12'22
4'50	1	3'33	3	10'00	5	16'67	9	10'00
4'25			1	3'33			1	1'11
4'00	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
3'75			6	20'00	4	13'33	10	11'11
3'50			1	3'33	2	6'66	3	3'33
3'25								
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75								
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	11	36'67	-	-	-	-	11	12'22
$\Sigma_6$	11	36'67	7	23'33	2	6'67	20	22'22
$\Sigma_5$	5	16'67	5	16'67	8	26'67	18	20'00
$\Sigma_4$	3	10'00	10	33'33	13	43'33	26	28'89
$\Sigma_3$	-	-	8	26'67	7	23'33	15	16'67
$\Sigma_2$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro n° VI-10

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N° 10. SER CONSIDERADO RIDÍCULO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25								
6'00								
5'75								
5'50			1	3'33			1	1'11
5'25								
5'00								
4'75			2	6'67			2	2'22
4'50	1	3'33			2	6'67	3	3'33
4'25	1	3'33	5	16'67			6	6'67
4'00	2	6'67	10	33'33	10	33'33	22	24'44
3'75			3	10'00	3	10'00	6	6'67
3'50	1	3'33	3	10'00	4	13'33	8	8'89
3'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
3'00	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
2'75			2	6'67	4	13'33	6	6'67
2'50	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00	2	6'67			1	3'33	3	3'33
1'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'50	2	6'67					2	2'22
1'25	5	16'67					5	5'56
1'00	10	33'33			1	3'33	11	12'22
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_5$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_4$	4	13'33	17	56'67	12	40'00	33	36'67
$\Sigma_3$	3	10'00	8	26'67	11	36'67	22	24'44
$\Sigma_2$	5	16'67	3	10'00	6	20'00	14	15'56
$\Sigma_1$	18	60'00	1	3'33	1	3'33	20	22'22

Cuadro nº VI-11

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 11. CONFIAR EN EL PADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	8	26'67					8	8'89
6'75	5	16'67	2	6'67			7	7'78
6'50	2	6'67	1	3'33			3	3'33
6'25	3	10'00	4	13'33	2	6'67	9	10'00
6'00	5	16'67			2	6'67	7	7'78
5'75			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'50	3	10'00	3	10'00	2	6'67	8	8'89
5'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'00	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
4'75			2	6'67	4	13'33	6	6'67
4'50			3	10'00	2	6'67	5	5'56
4'25	1	3'33	4	13'33	2	6'67	7	7'78
4'00	1	3'33	7	23'33	8	26'67	16	17'78
3'75			1	3'33	4	13'33	5	5'56
3'50								
3'25								
3'00								
2'75					1	3'33	1	1'11
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	8	26'67	-	-	-	-	8	8'89
$\Sigma_6$	15	50'00	7	23'33	4	13'33	26	28'89
$\Sigma_5$	5	16'67	6	20'00	5	16'67	16	17'78
$\Sigma_4$	2	6'67	16	53'33	16	53'33	34	37'78
$\Sigma_3$	-	-	1	3'33	4	13'33	5	5'56
$\Sigma_2$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-12

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 12. LA AGRESIVIDAD CONTRA MI

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25			1	3'33			1	1'11
6'00								
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50			2	6'67	1	3'33	3	3'33
5'25			1	3'33			1	1'11
5'00			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'75			3	10'00	2	6'67	5	5'56
4'50			3	10'00	2	6'67	5	5'56
4'25					1	3'33	1	1'11
4'00	1	3'33	9	30'00	8	26'67	18	20'00
3'75	1	3'33	2	6'67	5	16'67	8	8'89
3'50	1	3'33	1	3'33	6	20'00	8	8'89
3'25	3	10'00	2	6'67	2	6'67	7	7'78
3'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'50	2	6'67					2	2'22
2'25								
2'00	5	16'67	1	3'33			6	6'67
1'75	2	6'67					2	2'22
1'50	2	6'67					2	2'22
1'25	4	13'33					4	4'44
1'00	8	26'67					8	8'89
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_5$	-	-	6	20'00	3	10'00	9	10'00
$\Sigma_4$	1	3'33	15	50'00	13	43'33	29	32'22
$\Sigma_3$	5	16'67	6	23'33	14	46'67	25	27'78
$\Sigma_2$	8	26'67	2	6'67	-	-	10	11'11
$\Sigma_1$	16	53'33	-	-	-	-	16	17'78

Cuadro nº VI-13

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 13. AMAR

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	18	60'00	2	6'67	3	10'00	23	25'56
6'75	2	6'67	2	6'67			4	4'44
6'50	3	10'00	2	6'67			5	5'56
6'25	3	10'00	3	10'00	1	3'33	7	7'78
6'00	2	6'67	1	3'33	4	13'33	7	7'78
5'75	1	3'33	4	13'33	2	6'67	7	7'78
5'50			2	6'67	5	16'67	7	7'78
5'25	1	3'33	4	13'33	2	6'67	7	7'78
5'00			3	10'00	5	16'67	8	8'89
4'75			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'50			3	10'00	1	3'33	4	4'44
4'25					2	6'67	2	2'22
4'00			2	6'67	2	6'67	4	4'44
3'75					2	6'67	2	2'22
3'50								
3'25								
3'00								
2'75								
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	18	60'00	2	6'67	3	10'00	23	25'56
$\Sigma_6$	10	33'33	8	26'67	5	16'67	23	25'56
$\Sigma_5$	2	6'67	13	43'33	14	46'67	29	32'22
$\Sigma_4$	-	-	7	23'33	6	20'00	13	14'44
$\Sigma_3$	-	-	-	-	2	6'67	2	2'22
$\Sigma_2$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-14

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 14. SENTIRSE SEGURO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	11	36'67					11	12'22
6'75	4	13'33	2	6'67			6	6'67
6'50	6	20'00	3	10'00	1	3'33	10	11'11
6'25	2	6'67	3	10'00	4	13'33	9	10'00
6'00	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
5'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'25	2	6'67	4	13'33	5	16'67	11	12'22
5'00	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
4'75	1	3'33	7	23'33	1	3'33	9	10'00
4'50					5	16'67	5	5'56
4'25			3	10'00	3	10'00	6	6'67
4'00			1	3'33	4	13'33	5	5'56
3'75								
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25								
3'00								
2'75								
2'50								
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	11	36'67	-	-	-	-	11	12'22
$\Sigma_6$	14	46'67	10	33'33	6	20'00	30	33'33
$\Sigma_5$	4	13'33	9	30'00	9	30'00	22	24'44
$\Sigma_4$	1	3'33	11	36'67	13	43'33	25	27'78
$\Sigma_3$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_2$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro n° VI-15

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N° 15. MI SUERTE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EIA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75	2	6'67					2	2'22
6'50								
6'25								
6'00	11	36'67	3	10'00	1	3'33	15	16'67
5'75	2	6'67	2	6'67			4	4'44
5'50	1	3'33	2	6'67			3	3'33
5'25	2	6'67	1	3'33	5	16'67	8	8'89
5'00	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
4'75	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
4'50	2	6'66	4	13'33	2	6'67	8	8'89
4'25			3	10'00	9	30'00	12	13'33
4'00			3	10'00	4	13'33	7	7'78
3'75			3	10'00	1	3'33	4	4'44
3'50	1	3'33	1	3'33	4	13'33	6	6'67
3'25			2	6'67			2	2'22
3'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'75								
2'50	2	6'67					2	2'22
2'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	13	43'33	3	10'00	1	3'33	17	18'89
$\Sigma_5$	8	26'67	7	23'33	6	20'00	21	23'33
$\Sigma_4$	3	10'00	13	43'33	16	53'33	32	35'56
$\Sigma_3$	2	6'67	7	23'33	6	20'00	15	16'67
$\Sigma_2$	3	10'00	-	-	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_1$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11



Cuadro nº VI-16

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 16. SER PROTEGIDO Y CUIDADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75	1	3'33					1	1'11
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'00	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'75	2	6'67					2	2'22
5'50								
5'25								
5'00	2	6'67	1	3'33			3	3'33
4'75	4	13'33	2	6'67	1	3'33	7	7'78
4'50	1	3'33	3	10'00	5	16'67	9	10'00
4'25			3	10'00	2	6'67	5	5'56
4'00	3	10'00	6	20'00	9	30'00	18	20'00
3'75	1	3'33	4	13'33	3	10'00	8	8'89
3'50	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
3'25			1	3'33	3	10'00	4	4'44
3'00	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
2'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'50	2	6'67	2	6'67			4	4'44
2'25	1	3'33			1	3'33	2	2'22
2'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
1'75					1	3'33	1	1'11
1'50								
1'25								
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	7	23'33	2	6'67	1	3'33	10	11'11
$\Sigma_5$	4	13'33	1	3'33	-	-	5	5'56
$\Sigma_4$	8	26'67	14	46'67	17	56'67	39	43'33
$\Sigma_3$	6	20'00	9	30'00	9	30'00	24	26'67
$\Sigma_2$	4	13'33	4	13'33	2	6'67	10	11'11
$\Sigma_1$	1	3'33	-	-	1	3'33	2	2'22

Cuadro n° VI-17

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N°17. EXPONERSE AL PELIGRO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00					1	3'33	1	1'11
6'75			1	3'33			1	1'11
6'50								
6'25			1	3'33			1	1'11
6'00	1	3'33	2	6'67			3	3'33
5'75					1	3'33	1	1'11
5'50			1	3'33	3	10'00	4	4'44
5'25					2	6'67	2	2'22
5'00	2	6'67	4	13'33	3	10'00	9	10'00
4'75	2	6'67	5	16'67	1	3'33	8	8'89
4'50	2	6'67	3	10'00	3	10'00	8	8'89
4'25	4	13'33	3	10'00	4	13'33	11	12'22
4'00	1	3'33	7	23'33	8	26'67	16	17'78
3'75	2	6'67	1	3'33	3	10'00	6	6'67
3'50	2	6'67	1	3'33			3	3'33
3'25	4	13'33					4	4'44
3'00	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50	2	6'67					2	2'22
2'25	2	6'67					2	2'22
2'00	2	6'67			1	3'33	3	3'33
1'75								
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25								
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_6$	1	3'33	4	13'33	-	-	5	5'56
$\Sigma_5$	2	6'67	5	16'67	9	30'00	16	17'78
$\Sigma_4$	9	30'00	18	60'00	16	53'33	43	47'78
$\Sigma_3$	9	30'00	3	10'00	3	10'00	15	16'67
$\Sigma_2$	7	23'33	-	-	1	3'33	8	8'89
$\Sigma_1$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22

Cuadro nº VI-18

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES  
 MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 18. SER PREFERIDO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	1	3'33					1	1'11
6'00	5	16'67	1	3'33			6	6'67
5'75	1	3'33					1	1'11
5'50	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
5'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
5'00	2	6'67	2	6'67	3	10'00	7	7'78
4'75	3	10'00	2	6'67	3	10'00	8	8'89
4'50	2	6'66			4	13'33	6	6'67
4'25	1	3'33	6	20'00	2	6'67	9	10'00
4'00	3	10'00	5	16'67	9	30'00	17	18'89
3'75	3	10'00	4	13'33	1	3'33	8	8'89
3'50			1	3'33	2	6'67	3	3'33
3'25	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
3'00								
2'75					1	3'33	1	1'11
2'50					2	6'67	2	2'22
2'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'00			1	3'33			1	1'11
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	9	30'00	2	6'67	-	-	11	12'22
$\Sigma_5$	7	23'33	5	16'67	4	13'33	16	17'78
$\Sigma_4$	9	30'00	13	43'33	18	60'00	40	44'44
$\Sigma_3$	4	13'33	7	23'33	5	16'67	16	17'78
$\Sigma_2$	1	3'33	2	6'67	3	10'00	6	6'67
$\Sigma_1$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11

Cuadro nº VI-19

417

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 19. SERVIRSE DE LOS DEMAS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	1	3'33					1	1'11
6'75								
6'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
6'25								
6'00	1	3'33					1	1'11
5'75	3	10'00					3	3'33
5'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00			1	3'33	2	6'67	3	3'33
4'75	2	6'67	2	6'67			4	4'44
4'50	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
4'25	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
4'00	3	10'00	7	23'33	8	26'67	18	20'00
3'75	3	10'00	2	6'67	2	6'67	7	7'78
3'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'25	1	3'33	1	3'33	3	10'00	5	5'56
3'00	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
2'75			3	10'00	4	13'33	7	7'78
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25			2	6'67	2	6'67	4	4'44
2'00	3	10'00	2	6'67			5	5'56
1'75	2	6'67					2	2'22
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'00	3	10'00					3	3'33
=====								
$\Sigma_7$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_5$	3	10'00	3	10'00	4	13'33	10	11'11
$\Sigma_4$	9	30'00	12	40'00	11	36'67	32	35'56
$\Sigma_3$	6	20'00	6	20'00	7	23'33	19	21'11
$\Sigma_2$	3	10'00	7	23'33	7	23'33	17	18'89
$\Sigma_1$	7	23'33	1	3'33	-	-	8	8'89

Cuadro n° VI-20

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N° 20.

EL PODER

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00			1	3'33	1	3'33	2	2'22
6'75			1	3'33			1	1'11
6'50			1	3'33			1	1'11
6'25			1	3'33			1	1'11
6'00					1	3'33	1	1'11
5'75					1	3'33	1	1'11
5'50	3	10'00	1	3'33			4	2'44
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	5	16'67	1	3'33	2	6'67	8	8'89
4'75	2	6'67	5	16'67	3	10'00	10	11'11
4'50	3	10'00	4	13'33	2	6'67	9	10'00
4'25	3	10'00	2	6'67	3	10'00	8	8'89
4'00	3	10'00	5	16'67	6	20'00	14	15'56
3'75	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
3'50	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
3'25					3	10'00	3	3'33
3'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50								
2'25								
2'00	1	3'33			2	6'67	3	3'33
1'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
1'50	3	10'00					3	3'33
1'25								
1'00	1	3'33					1	1'11
$\Sigma_7$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_6$	-	-	3	10'00	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_5$	8	26'67	3	10'00	4	13'33	15	15'67
$\Sigma_4$	11	36'67	16	53'33	14	46'67	41	45'56
$\Sigma_3$	4	13'33	6	20'00	7	23'33	17	18'89
$\Sigma_2$	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
$\Sigma_1$	6	20'00	-	-	1	3'33	7	7'78

Cuadro nº VI-21

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 21. SER AMADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	12	40'00	2	6'67	2	6'67	16	17'78
6'75	4	13'33	1	3'33			5	5'56
6'50	4	13'33	3	10'00	2	6'67	9	10'00
6'25	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
6'00	3	10'00	3	10'00	2	6'67	8	8'89
5'75	2	6'67			2	6'67	4	4'44
5'50			1	3'33	2	6'67	3	3'33
5'25	2	6'67			1	3'33	3	3'33
5'00	1	3'33	3	10'00			4	4'44
4'75			4	13'33	4	13'33	8	8'89
4'50			2	6'67	3	10'00	5	5'56
4'25			1	3'33	4	13'33	5	5'56
4'00			2	6'67	4	13'33	6	6'67
3'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
3'50			3	10'00	1	3'33	4	4'44
3'25								
3'00			1	3'33			1	1'11
2'75								
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	12	40'00	2	6'67	2	6'67	16	17'78
$\Sigma_6$	12	40'00	10	33'33	5	16'67	27	30'00
$\Sigma_5$	5	16'67	4	13'33	5	16'67	14	15'56
$\Sigma_4$	-	-	9	30'00	15	50'00	24	26'67
$\Sigma_3$	1	3'33	5	16'67	2	6'67	8	8'89
$\Sigma_2$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro n° VI-22

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N° 22. SER CONOCIDO COMO UNO ES

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N°	%	N	%	N	%	N	%
7'00	4	13'33					4	4'44
6'75	3	10'00					3	3'33
6'50	3	10'00	1	3'33			4	4'44
6'25	3	10'00	2	6'67			5	5'56
6'00	4	13'33	1	3'33			5	5'56
5'75	2	6'67	3	10'00			5	5'56
5'50	1	3'33	1	3'33	4	13'33	6	6'67
5'25	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
5'00	4	13'33	3	10'00	2	6'67	9	10'00
4'75			2	6'67	5	16'67	7	7'78
4'50	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'78
4'25	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
4'00	2	6'67	7	23'33	7	23'33	16	17'78
3'75	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
3'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'25			2	6'67	2	6'67	4	4'44
3'00								
2'75								
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	4	13'33	-	-	-	-	4	4'44
$\Sigma_6$	13	43'33	4	13'33	-	-	17	18'89
$\Sigma_5$	8	26'67	9	30'00	8	26'67	25	27'78
$\Sigma_4$	4	13'33	12	40'00	17	56'67	33	36'67
$\Sigma_3$	1	3'33	5	16'67	5	16'67	11	12'22
$\Sigma_2$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-23

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 23. SER ELOGIADO Y ADMIRADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	2	6'67					2	2'22
6'75	2	6'67					2	2'22
6'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
6'25	2	6'67					2	2'22
6'00	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
5'75	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
5'50	3	10'00	4	13'33	1	3'33	8	8'89
5'25	3	10'00	2	6'67			5	5'56
5'00	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
4'75	2	6'66			2	6'67	4	4'44
4'50	2	6'67	2	6'67	4	13'33	8	8'89
4'25			4	13'33	2	6'67	6	6'67
4'00	4	13'33	7	23'33	10	33'33	21	23'33
3'75			1	3'33			1	1'11
3'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
3'25					2	6'67	2	2'22
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'50			1	3'33			1	1'11
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00	1	3'33			1	3'33	2	2'22
1'75			1	3'33			1	1'11
1'50								
1'25	1	3'33					1	1'11
1'00								
$\Sigma_7$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22
$\Sigma_6$	7	23'33	3	10'00	2	6'67	12	13'33
$\Sigma_5$	9	30'00	9	30'00	5	16'67	23	25'56
$\Sigma_4$	8	26'67	13	43'33	18	60'00	39	43'33
$\Sigma_3$	1	3'33	2	6'67	3	10'00	6	6'67
$\Sigma_2$	2	6'67	2	10'00	2	6'67	6	6'67
$\Sigma_1$	1	3'33	1	3'33	-	-	2	2'22



Cuadro nº VI-24

422

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 24. CONFIAR EN LA MADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	10	33'33	1	3'33			11	12'22
6'75	5	16'67	1	3'33	1	3'33	7	7'78
6'50			2	6'67			2	2'22
6'25	2	6'67			1	3'33	3	3'33
6'00	6	20'00	1	3'33			7	7'78
5'75	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
5'50			2	6'67	1	3'33	3	3'33
5'25	1	3'33	5	16'67	2	6'67	8	8'89
5'00			3	10'00			3	3'33
4'75	1	3'33	5	16'67	5	16'67	11	12'22
4'50	1	3'33	2	6'67	2	6'67	5	5'56
4'25					5	16'67	5	5'56
4'00	1	3'33	5	16'67	6	20'00	12	13'33
3'75					4	13'33	4	4'44
3'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
3'25								
3'00			1	3'33			1	1'11
2'75								
2'50								
2'25					1	3'33	1	1'11
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	10	33'33	1	3'33	-	-	11	12'22
$\Sigma_6$	13	43'33	4	13'33	2	6'67	19	21'11
$\Sigma_5$	3	10'00	11	36'67	4	13'33	18	20'00
$\Sigma_4$	3	10'00	12	40'00	18	60'00	33	36'67
$\Sigma_3$	1	3'33	2	6'67	5	16'67	8	8'89
$\Sigma_2$	-	-	-	-	1	3'33	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

## PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 25. EL YO QUE ME GUSTARIA SER

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	7	23'33	1	3'33	2	6'67	10	11'11
6'75	5	16'67	2	6'67	2	6'67	9	10'00
6'50	2	6'67					2	2'22
6'25	3	10'00	3	10'00	4	13'33	10	11'11
6'00	3	10'00	2	6'67	1	3'33	6	6'67
5'75	1	3'33	3	10'00	4	13'33	8	8'89
5'50			4	13'33	3	10'00	7	7'78
5'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
5'00	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
4'75			4	13'33			4	4'44
4'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
4'25					6	20'00	6	6'67
4'00	4	13'33	4	13'33	3	10'00	11	12'22
3'75			1	3'33			1	1'11
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25								
3'00								
2'75					2	6'67	2	2'22
2'50								
2'25								
2'00								
1'75	1	3'33					1	1'11
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25								
1'00								
=====								
$\Sigma_7$	7	23'33	1	3'33	2	6'67	10	11'11
$\Sigma_6$	13	43'33	7	23'33	7	23'33	27	30'00
$\Sigma_5$	4	13'33	10	33'33	10	33'33	24	26'67
$\Sigma_4$	4	13'33	9	30'00	10	33'33	23	25'56
$\Sigma_3$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_2$	-	-	2	6'67	-	-	2	2'22
$\Sigma_1$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22

Cuadro nº VI-26

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 26. SER VISTO POR LOS DEMAS

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	2	6'67					2	2'22
6'75	1	3'33					1	1'11
6'50	1	3'33			1	3'33	2	2'22
6'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
6'00	2	6'67	1	3'33			3	3'33
5'75	1	3'33					1	1'11
5'50					1	3'33	1	1'11
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	3	10'00	3	10'00	2	6'67	8	8'89
4'75			3	10'00	1	3'33	4	4'44
4'50	2	6'67	2	6'67			4	4'44
4'25	3	10'00	2	6'67	3	10'00	8	8'89
4'00	7	23'33	9	30'00	9	30'00	25	27'78
3'75	3	10'00	4	13'33	3	10'00	10	11'11
3'50			1	3'33	3	10'00	4	4'44
3'25	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
3'00					3	10'00	3	3'33
2'75	1	3'33					1	1'11
2'50	1	3'33					1	1'11
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00					1	3'33	1	1'11
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22
$\Sigma_6$	5	5'56	3	10'00	2	6'67	10	11'11
$\Sigma_5$	4	13'33	4	13'33	4	13'33	12	13'33
$\Sigma_4$	12	40'00	16	53'33	13	43'33	41	45'56
$\Sigma_3$	4	13'33	7	23'33	10	33'33	21	23'33
$\Sigma_2$	3	10'00	-	-	1	3'33	4	4'44
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-27

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 27. SER RECHAZADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00			1	3'33			1	1'11
6'75								
6'50								
6'25								
6'00								
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50					1	3'33	1	1'11
5'25								
5'00			1	3'33			1	1'11
4'75	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
4'50	1	3'33	6	20'00			7	7'78
4'25			3	10'00	2	6'67	5	5'56
4'00	1	3'33	5	16'67	8	26'67	14	15'56
3'75					3	10'00	3	3'33
3'50			3	10'00	2	6'67	5	5'56
3'25			3	10'00	3	10'00	6	6'67
3'00	2	6'67	2	6'67			4	4'44
2'75	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
2'50			2	6'67	5	16'67	7	7'78
2'25	3	10'00			1	3'33	4	4'44
2'00	4	13'33					4	4'44
1'75	2	6'67					2	2'22
1'50	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
1'25	4	13'33					4	4'44
1'00	10	33'33					10	11'11
$\Sigma_7$	-	-	1	3'33	-	-	1	1'11
$\Sigma_6$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_5$	-	-	2	6'67	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_4$	3	10'00	15	50'00	12	40'00	30	33'33
$\Sigma_3$	2	6'67	8	26'67	8	26'67	18	20'00
$\Sigma_2$	8	26'67	3	10'00	7	23'33	18	20'00
$\Sigma_1$	17	56'67	1	3'33	2	6'67	20	22'22

Cuadro n° VI-28

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO N° 28. MI PADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00	6	20'00					6	6'67
6'75	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
6'50	3	10'00					3	3'33
6'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'00	5	16'67	1	3'33			6	6'67
5'75	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
5'50	3	10'00	1	3'33	5	16'67	9	10'00
5'25	1	3'33	3	10'00	3	10'00	7	7'78
5'00	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
4'75	3	10'00	2	6'67	4	13'33	9	10'00
4'50			5	16'67	1	3'33	6	6'67
4'25	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
4'00	1	3'33	3	10'00	6	20'00	10	11'11
3'75	1	3'33	3	10'00	1	3'33	5	5'56
3'50			1	3'33	1	3'33	2	2'22
3'25					1	3'33	1	1'11
3'00								
2'75								
2'50								
2'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
2'00			1	3'33			1	1'11
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	6	20'00	-	-	-	-	6	6'67
$\Sigma_6$	11	36'67	3	10'00	1	3'33	15	16'67
$\Sigma_5$	6	20'00	10	33'33	12	40'00	28	31'11
$\Sigma_4$	6	20'00	11	36'67	13	43'33	30	33'33
$\Sigma_3$	1	3'33	4	13'33	3	10'00	8	11'11
$\Sigma_2$	-	-	2	6'67	1	3'33	3	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nºVI-29

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 29. BASTARSE A SI MISMO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	5	16'67	1	3'33	1	3'33	7	7'78
6'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'50	4	13'33	1	3'33			5	5'56
6'25	4	13'33	2	6'67	1	3'33	7	7'78
6'00	4	13'33	1	3'33	3	10'00	8	8'89
5'75	2	6'67	4	13'33	2	6'67	8	8'89
5'50	2	6'67	2	6'67	2	6'67		
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	3	10'00	3	10'00	5	16'67	11	12'22
4'75	2	6'67	4	13'33	4	13'33	10	11'11
4'50	2	6'67	2	6'67	4	13'33	8	8'89
4'25			2	6'67	1	3'33	3	3'33
4'00			6	20'00	6	20'00	12	13'33
3'75								
3'50								
3'25								
3'00								
2'75								
2'50								
2'25	1	3'33					1	1'11
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	5	16'67	1	3'33	1	3'33	7	7'78
$\Sigma_6$	13	43'33	5	16'67	4	13'33	22	24'44
$\Sigma_5$	7	23'33	10	33'33	10	33'33	27	30'00
$\Sigma_4$	4	13'33	14	46'67	15	50'00	33	36'67
$\Sigma_3$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_2$	1	3'33	-	-	-	-	1	1'11
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-30

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 30 • YO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50					1	3'33	1	1'11
6'25	1	3'33					1	1'11
6'00	2	6'67			1	3'33	3	3'33
5'75	2	6'67			2	6'67	4	4'44
5'50	3	10'00					3	3'33
5'25	5	16'67	3	10'00	4	13'33	12	13'33
5'00	4	13'33			3	10'00	7	7'78
4'75	4	13'33	4	13'33	1	3'33	9	10'00
4'50	2	6'67	6	20'00	9	30'00	17	18'89
4'25	1	3'33	4	13'33	1	3'33	6	6'67
4'00	4	13'33	7	23'33	5	16'67	16	17'78
3'75			2	6'67	2	6'67	4	4'44
3'50	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
3'25			2	6'67			2	2'22
3'00	1	3'33					1	1'11
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50								
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	3	10'00	-	-	2	6'67	5	5'56
$\Sigma_5$	14	46'67	3	10'00	9	30'00	26	28'89
$\Sigma_4$	11	36'67	21	70'00	16	53'33	48	53'33
$\Sigma_3$	2	6'67	5	16'67	3	10'00	10	11'11
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	-	-	1	3'33
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-31

429

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 31. SER AGRESIVO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50			2	6'67	2	6'67	4	4'44
6'25								
6'00	1	3'33			2	6'67	3	3'33
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50					2	6'67	2	2'22
5'25			1	3'33	1	3'33	2	2'22
5'00	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
4'75			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'50			2	6'67	2	6'67	4	4'44
4'25			1	3'33	4	13'33	5	5'56
4'00	1	3'33	7	23'33	7	23'33	15	16'67
3'75	1	3'33	1	3'33	2	6'67	4	4'44
3'50	2	6'67	1	3'33			3	3'33
3'25	1	3'33	4	13'33	2	6'67	7	7'78
3'00	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
2'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
2'50	3	10'00	1	3'33	1	3'33	5	5'56
2'25	4	13'33	2	6'67			6	6'67
2'00	4	13'33					4	4'44
1'75	1	3'33	1	3'33			2	2'22
1'50	4	13'33					4	4'44
1'25	2	6'67			1	3'33	3	3'33
1'00	2	6'67					2	2'22
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	1	3'33	2	6'67	4	13'33	7	7'78
$\Sigma_5$	1	3'33	3	10'00	4	13'33	8	8'89
$\Sigma_4$	1	3'33	12	40'00	15	50'00	28	31'11
$\Sigma_3$	6	20'00	8	26'67	5	16'67	19	21'11
$\Sigma_2$	12	40'00	4	13'33	1	3'33	17	18'89
$\Sigma_1$	9	30'00	1	3'33	1	3'33	11	12'22



Cuadro nº VI-32

430

PUNTUACIONES FACTORIALES, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 32. SER ACEPTADO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00	8	26'67	1	3'33			9	10'00
6'75	5	16'67			1	3'33	6	6'67
6'50	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'25	4	13'33	2	6'67	1	3'33	7	7'78
6'00	3	10'00			2	6'67	5	5'56
5'75	3	10'00	2	6'67			5	5'56
5'50	1	3'33	3	10'00	2	6'67	6	6'67
5'25			3	10'00	3	10'00	6	6'67
5'00	1	3'33			3	10'00	4	4'44
4'75	1	3'33	3	10'00	4	13'33	8	8'89
4'50			4	13'33	4	13'33	8	8'89
4'25	1	3'33	4	13'33	1	3'33	6	6'67
4'00	2	6'67	6	20'00	6	20'00	11	12'22
3'75					1	3'33	1	1'11
3'50					1	3'33	1	1'11
3'25								
3'00								
2'75			1	3'33			1	1'11
2'50					1	3'33	1	1'11
2'25								
2'00								
1'75								
1'50								
1'25								
1'00								
$\Sigma_7$	8	26'67	1	3'33	-	-	9	10'00
$\Sigma_6$	13	43'33	3	10'00	4	13'33	20	22'22
$\Sigma_5$	5	16'67	8	26'67	8	26'67	21	23'33
$\Sigma_4$	4	13'33	17	56'67	15	50'00	33	36'67
$\Sigma_3$	-	-	-	-	2	6'67	2	2'22
$\Sigma_2$	-	-	1	3'33	1	3'33	2	2'22
$\Sigma_1$	-	-	-	-	-	-	-	-

Cuadro nº VI-33

431

PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 33 ALEJARSE DE LA MADRE

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	Nº	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50			1	3'33			1	1'11
6'25	1	3'33	1	3'33			2	2'22
6'00			1	3'33			1	1'11
5'75			1	3'33			1	1'11
5'50	2	6'67	2	6'67	1	3'33	5	5'56
5'25	1	3'33	2	6'67			3	3'33
5'00			1	3'33			1	1'11
4'75	1	3'33	2	6'67	1	3'33	4	4'44
4'50	2	6'67	4	13'33	7	23'33	13	14'44
4'25	2	6'67	1	3'33			3	3'33
4'00	1	3'33	9	30'00	7	23'33	17	18'89
3'75	3	10'00	4	13'33	4	13'33	11	12'22
3'50	2	6'67			2	6'67	4	4'44
3'25	2	6'67			4	13'33	6	6'67
3'00					1	3'33	1	1'11
2'75	2	6'67					2	2'22
2'50	1	3'33			2	6'67	3	3'33
2'25								
2'00	2	6'67	1	3'33	1	3'33	4	4'44
1'75	1	3'33					1	1'11
1'50	1	3'33					1	1'11
1'25								
1'00	6	20'00					6	6'67
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	1	3'33	3	10'00	-	-	4	4'44
$\Sigma_5$	3	10'00	6	20'00	1	3'33	10	11'11
$\Sigma_4$	6	20'00	16	53'33	15	50'00	37	41'11
$\Sigma_3$	7	23'33	4	13'33	11	36'67	22	24'44
$\Sigma_2$	5	16'67	1	3'33	3	10'00	9	10'00
$\Sigma_1$	8	26'67	-	-	-	-	8	8'89

## PUNTUACIONES FACTORIALES. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES

MUESTRA "B" CONCEPTO Nº 34. ESTAR SOLO

P.F.	E		P		A		$\Sigma$ EPA	
	N	%	N	%	N	%	N	%
7'00								
6'75								
6'50								
6'25								
6'00	2	6'67					2	2'22
5'75	1	3'33					1	1'11
5'50	1	3'33	4	13'33			5	5'56
5'25	1	3'33	1	3'33	1	3'33	3	3'33
5'00			2	6'67			2	2'22
4'75					1	3'33	1	1'11
4'50	2	6'67	3	10'00	2	6'67	7	7'78
4'25	2	6'67	4	13'33			6	6'67
4'00	2	6'67	9	30'00	5	16'67	16	17'78
3'75			1	3'33	2	6'67	3	3'33
3'50	1	3'33	2	6'67	6	20'00	9	10'00
3'25	2	6'67	2	6'67	2	6'67	6	6'67
3'00	1	3'33			2	6'67	3	3'33
2'75	2	6'67			1	3'33	3	3'33
2'50	2	6'67	1	3'33	2	6'67	5	5'56
2'25			1	3'33	2	6'67	3	3'33
2'00								
1'75	1	3'33			1	3'33	2	2'22
1'50	1	3'33			2	6'67	3	3'33
1'25	2	6'67					2	2'22
1'00	7	23'33			1	3'33	8	8'89
$\Sigma_7$	-	-	-	-	-	-	-	-
$\Sigma_6$	2	6'67	-	-	-	-	2	2'22
$\Sigma_5$	3	10'00	7	23'33	1	3'33	11	12'22
$\Sigma_4$	6	20'00	16	53'33	8	26'67	30	33'33
$\Sigma_3$	4	13'33	5	16'67	12	40'00	21	23'33
$\Sigma_2$	4	13'33	2	6'67	5	16'67	11	12'22
$\Sigma_1$	11	36'67	-	-	4	13'33	15	16'67

133

#### APENDICE VII

PUNTUACIONES DE

POLARIZACION.

MEDIAS Y

DESVIACIONES TIPICAS

-MUESTRAS "A" y "B"-



Cuadro n°VII-1

PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 1 :		CONCEPTO N° 2 :	
	EL ORDEN		MIS MAESTROS	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	11'2749	9'1139	2'8722	9'0139
2	7'8262	8'1317	7'8182	8'0351
3	7'4204	9'5328	7'2370	9'4967
4	4'1907	7'1545	4'1079	8'9581
5	10'9829	10'8484	7'8262	7'4201
6	12'1243	10'5741	6'9282	11'2971
7	10'1673	9'0069	7'9569	8'3899
8	4'3445	8'9478	7'3569	6'0673
9	7'3866	8'1356	10'2591	8'5513
10	8'0661	10'6331	8'3815	9'6631
11	8'7321	8'4299	9'1821	7'5165
12	9'5229	6'7500	8'9791	7'8262
13	7'6852	10'1612	5'6402	8'2272
14	8'3141	9'0347	8'1163	3'4641
15	10'1519	8'2462	9'9561	8'7536
16	8'3366	10'7355	10'9772	10'0156
17	8'4409	10'2500	6'9282	8'8353
18	6'5335	8'2576	7'6485	7'8022
19	8'1163	7'3866	7'2197	7'2284
20	8'6746	7'5416	7'0178	7'3229
21	5'9266	8'5550	6'6801	7'2371
22	3'4910	8'1930	3'0923	7'2543
23	8'5000	10'1366	7'6852	9'4769
24	8'2953	9'2669	8'4483	8'7536
25	6'4517	9'1139	9'9655	8'7750
26	6'5479	7'5911	6'9372	10'5919
27	7'9490	8'9231	5'9634	7'0223
28	8'3889	7'8661	10'5859	7'1981
29	7'4624	8'8600	5'5113	9'0139
30	6'9282	8'6819	10'4103	7'7661
$\bar{x}$	7'9411	8'8687	7'5897	8'2324
$s_x$	1'9610	1'1147	2'0451	1'4613

Cuadro n°VII-2

PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 3 :		CONCEPTO N° 4 :	
	LA NOSTALGIA		COMPROMETERSE CON ALGO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	9'3574	3'8568	8'7464	7'3015
2	7'4707	8'1930	10'1118	7'8262
3	7'1458	5'0125	9'5328	9'4240
4	3'5178	6'8191	11'1719	8'5257
5	7'7054	7'3229	9'2769	7'4414
6	2'9685	4'0927	6'9282	7'9726
7	6'6988	5'8363	7'5911	8'2500
8	5'6236	6'5048	8'2689	8'2576
9	7'9882	5'0062	11'5596	7'4701
10	8'1738	6'1237	9'3441	9'4001
11	5'0559	7'4958	9'5720	8'2500
12	7'7338	5'4429	5'3560	7'0931
13	7'8262	7'8899	5'2081	7'3866
14	5'7771	9'1001	8'2689	6'1951
15	10'4343	6'9282	10'4642	8'4299
16	7'7942	9'2399	7'8022	8'7106
17	6'1846	9'8171	10'9800	9'8489
18	7'1151	7'6689	8'4409	7'2371
19	7'9726	7'3866	8'5476	8'8600
20	8'3179	7'5498	9'1207	8'4009
21	6'6801	6'4420	7'3697	9'1001
22	5'6678	5'4429	9'5720	7'8899
23	7'2543	7'4624	7'6852	9'3903
24	6'4951	6'9552	5'8896	9'9844
25	8'4594	7'9451	11'8374	8'8141
26	7'0754	4'9497	9'2803	10'5505
27	5'3385	7'3144	7'9451	8'1009
28	8'1470	5'5734	9'1138	7'1283
29	4'6435	7'6567	7'1195	10'2500
30	8'8105	7'5581	8'8105	8'3703
$\bar{x}$	6'9811	6'7863	8'6972	8'3955
$s_x$	1'6455	0'7981	1'6700	1'0365

Cuadro n°VII-3

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 5 : ARTE		CONCEPTO N° 6 : SER UNO DE TANTOS	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	4'9244	1'7321	5'0555
2	10'4103	8'9233	4'4931	7'6564
3	11'3247	10'4463	5'2797	5'4486
4	11'1439	11'1720	6'3640	5'9841
5	12'1244	10'4881	1'7500	7'5416
6	11'9817	11'1271	11'1383	4'2057
7	11'9817	9'2094	4'3415	9'5492
8	10'7761	10'5534	7'1807	4'8021
9	12'1244	10'2286	1'8875	8'4111
10	10'8656	8'4926	5'1660	6'2306
11	12'1244	9'0173	7'5250	5'5111
12	11'5758	8'2462	2'2500	7'5083
13	11'1383	9'2804	6'9282	6'9282
14	11'2805	8'3254	2'8723	5'7987
15	12'1244	9'0000	1'7321	8'0661
16	8'4610	10'0902	6'8784	3'6742
17	12'1244	9'2837	4'9371	7'5083
18	8'8105	8'9617	6'6521	7'9569
19	9'3072	9'3575	6'9282	6'9282
20	8'8069	8'0195	7'7015	6'9282
21	10'2621	8'3815	5'1235	5'3619
22	11'7073	8'2386	5'6292	7'3527
23	10'4343	10'2042	6'5240	8'5477
24	8'2953	10'5505	7'3866	3'4821
25	11'8427	9'5296	4'9248	6'3640
26	9'5295	10'1673	6'5048	6'8344
27	7'4707	8'8776	5'9634	8'3703
28	10'4163	9'5427	3'4187	4'5891
29	9'8298	8'7464	3'4187	4'2205
30	12'1244	8'6783	6'9282	5'7282
$\bar{x}$	10'7507	9'2688	5'3188	6'3511
$\sigma_x$	1'3711	1'2123	2'2241	1'5979

Cuadro n°VII-4

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 7 :		CONCEPTO N° 8 :	
	SER ENVIDIADO		FIARSE DE LOS OTROS	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	7'3866	3'4369	10'2011	9'6857
2	6'8053	6'2600	11'7074	6'2899
3	8'1240	4'5962	8'1930	11'1215
4	6'9282	7'8182	3'1820	8'6675
5	7'9412	9'6162	7'2543	10'0031
6	1'7321	5'0806	6'9552	9'9844
7	8'3890	5'3561	8'6060	7'1195
8	6'0312	5'8417	9'2534	9'8171
9	2'7726	8'8917	9'8298	7'5498
10	7'6974	9'8266	9'6112	10'2286
11	4'4791	5'6125	8'6891	8'2462
12	9'8298	5'8523	9'6112	7'0755
13	6'5048	7'5416	8'7750	7'3866
14	3'4369	7'0178	8'7357	6'1339
15	12'1244	6'9282	11'5542	8'4299
16	8'7643	8'1240	11'2639	5'3910
17	7'5083	7'6608	7'2198	10'2744
18	4'2426	6'3492	11'2750	8'1009
19	6'6521	6'9282	7'2887	7'3866
20	5'4886	6'9282	7'3866	7'4624
21	6'3295	4'6503	8'9513	7'5083
22	4'4791	5'1051	5'2440	7'5083
23	7'5250	8'2802	8'8070	7'6526
24	6'9282	9'1207	6'9282	10'2744
25	1'7321	4'3875	12'1244	8'2897
26	3'6827	7'4624	7'5083	11'1271
27	7'1283	7'2284	7'0843	7'5250
28	7'6404	5'7554	9'4108	9'3039
29	3'2113	7'2284	7'2543	7'5498
30	6'9282	7'2543	6'9642	8'3254
$\bar{x}$	6'2808	6'7380	8'5623	8'3806
$\sigma_x$	2'3735	1'5915	1'9793	1'4890



Cuadro n°VII-5

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 9 :		CONCEPTO N° 10 :	
	MI MADRE		SER CONSIDERADO RIDICULO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	11'7074	10'6331	1'7321	4'4371
2	9'2365	10'5060	3'6142	6'0930
3	8'3703	10'0343	6'1339	5'5396
4	11'4264	9'6986	8'9861	6'0415
5	4'3661	11'1720	5'2500	7'1764
6	12'1244	6'2199	1'7321	4'4791
7	7'1453	10'6331	4'3875	5'8041
8	7'4624	8'6241	6'2249	3'6142
9	12'1244	10'0902	6'9282	5'9687
10	5'7064	10'7529	7'2373	5'5734
11	10'4163	9'4901	4'9875	6'2500
12	10'5178	8'3853	2'8723	7'0755
13	8'1548	7'5498	6'0467	7'2284
14	8'5805	6'8420	5'0498	4'3373
15	12'1244	9'0000	3'0923	6'0000
16	9'0588	10'2591	4'2279	4'3732
17	8'9791	9'2804	4'3875	5'7064
18	8'8105	8'7464	5'6292	6'4031
19	8'9652	7'5498	7'0755	6'9282
20	8'4779	8'1009	5'1113	6'9282
21	7'8502	8'7464	5'1174	4'6165
22	7'4708	7'9412	5'5000	5'3910
23	10'3350	9'5296	6'6521	5'0990
24	8'2158	12'1244	6'9282	3'6228
25	10'4642	8'8600	4'5415	5'9844
26	7'6526	10'7151	5'1174	5'3968
27	6'7961	10'0902	7'0445	6'2899
28	10'6624	10'1857	6'6427	5'0498
29	7'7258	8'1663	5'2797	4'8218
30	6'9282	8'2462	6'9282	5'9844
$\bar{x}$	8'9286	9'2724	5'3486	5'6071
$s_x$	1'9475	1'3626	1'9148	1'0042

Cuadro n° VII-6

PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 11 :		CONCEPTO N° 12 :	
	CONFIAR EN EL PADRE		LA AGRESIVIDAD CONTRA MI	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	9'9184	2'2500	5'9372
2	11'7074	9'3441	6'6521	5'8523
3	10'6683	10'6624	6'6191	7'4246
4	6'5336	9'5525	3'2210	6'3738
5	11'3248	1'2750	4'8218	6'7315
6	12'1244	10'5233	1'7321	8'3853
7	8'0117	8'1624	6'8283	5'5057
8	8'0506	8'0195	7'0267	5'5057
9	12'1244	8'4595	6'9282	5'7879
10	9'8139	10'8772	6'6755	4'8798
11	8'7750	7'5000	5'7717	6'5240
12	11'7074	8'3703	3'2016	4'7631
13	6'9282	6'9282	7'2284	6'9282
14	11'1215	6'6097	7'2457	5'9161
15	12'1244	9'0000	1'7321	6'5240
16	9'0657	7'9412	5'6403	4'5346
17	6'5048	11'4155	6'9642	6'9642
18	9'3575	8'2462	5'6292	6'1847
19	7'7015	7'7177	7'3612	6'5240
20	8'8530	9'0000	6'3738	5'6482
21	4'2573	9'9781	5'3527	7'2543
22	9'3005	7'7661	4'7762	6'4323
23	9'7082	9'9184	6'0000	6'4323
24	8'5000	10'8484	6'9282	4'8798
25	9'7308	8'3703	4'3084	6'9372
26	7'2543	10'2896	5'3677	6'8420
27	7'8022	9'0485	7'2973	6'6191
28	9'7500	9'6047	6'7869	6'2350
29	10'1366	10'2011	5'8310	6'7500
30	6'9282	8'6999	6'9282	5'7933
$\bar{x}$	9'2330	9'1416	5'6493	6'2357
$\sigma_x$	1'8873	1'2989	1'6932	0'8476

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO Nº 13 :		CONCEPTO Nº 14 :	
	AMAR		SENTIRSE SEGURO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	11'9818	12'1244	10'5860
2	11'7074	9'0967	11'1215	9'2365
3	10'7355	9'6986	10'3712	8'5550
4	11'4155	11'3248	9'5459	8'4632
5	12'1244	10'7355	12'1244	11'2750
6	12'1244	11'8427	12'1244	10'9943
7	11'3248	9'1583	10'8732	9'6047
8	9'2399	11'4155	9'9687	10'0902
9	12'1244	9'9530	9'6857	9'9058
10	10'7355	10'6771	11'3248	10'7529
11	10'0592	9'8075	9'2534	8'3292
12	9'6889	9'4373	10'5741	8'9513
13	9'9562	8'5330	9'3207	8'1163
14	10'9001	9'5328	10'9345	9'6631
15	12'1244	9'7596	12'1244	9'0000
16	8'7591	10'0902	7'0445	10'4642
17	11'3248	10'3983	10'5178	11'5596
18	9'4769	8'7750	8'2953	8'8776
19	8'0739	10'8657	7'9804	8'7357
20	10'0031	10'8772	9'8489	7'8182
21	10'7151	10'0778	9'9058	8'9268
22	12'1244	9'4868	12'1244	9'4670
23	9'5296	9'7500	9'5296	10'4881
24	8'2462	10'9801	6'9282	10'7529
25	12'1244	10'3047	12'1244	10'1427
26	9'4505	10'3471	9'4108	11'4155
27	9'3207	10'4702	9'7115	9'9247
28	8'8211	11'4264	7'1502	10'9001
29	9'3975	10'5919	8'4113	10'5178
30	12'1244	9'3441	9'1754	8'7536
$\bar{x}$	10'5292	10'2247	9'9878	9'7423
$\sigma_x$	1'3203	0'8846	1'5642	1'0580

Cuadro n°VII-8

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 15 :		CONCEPTO N° 16 :	
	MI SUERTE		SER PROTEGIDO Y CUIDADO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	10'2500	12'1244	6'1644
2	8'6891	5'9266	7'8182	8'8353
3	9'2635	9'6857	8'6350	3'9449
4	9'3975	8'1163	3'4911	6'8237
5	7'5250	7'2628	7'6689	10'5386
6	11'2583	6'5622	3'2016	10'0778
7	6'1339	8'4150	10'0778	8'3890
8	8'1930	9'3908	8'0661	7'7540
9	9'5525	7'2715	2'9686	5'2082
10	10'5149	8'6132	11'3248	4'2205
11	7'4708	7'9569	5'8202	5'5114
12	11'2583	8'1009	9'2399	7'8022
13	9'4008	7'6852	7'9883	7'3866
14	9'2365	5'7717	8'9652	6'7961
15	12'1244	8'2462	12'1244	6'7869
16	3'8243	5'9424	8'5330	6'6049
17	10'9801	9'6857	7'6689	7'2284
18	8'1001	9'1549	8'4299	8'2348
19	7'5498	6'1847	7'5498	6'9282
20	9'2534	8'3179	8'6927	7'4204
21	7'2715	7'3400	6'9911	5'2261
22	12'1244	4'9117	7'8022	7'1195
23	7'5498	9'3341	8'1548	8'1930
24	6'9282	8'8776	6'9282	8'4299
25	12'1244	10'3229	11'9818	5'7879
26	7'6689	7'8661	4'8798	4'8541
27	5'1539	9'7243	6'0312	8'8105
28	8'5330	9'4901	3'5795	8'5000
29	8'7464	8'2158	4'1003	6'5622
30	7'6608	8'5000	6'9282	7'8262
$\bar{x}$	8'8538	8'1041	7'5922	7'1322
$s_x$	2'0913	1'4128	2'5576	1'5806

Cuadro n°VII-9

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 17 :		CONCEPTO N° 18 :	
	EXPONERSE AL PELIGRO		SER PREFERIDO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	8'2953	6'6802	12'1244	4'9308
2	9'9844	6'1339	8'1930	9'0069
3	10'3923	8'4447	8'0078	6'0930
4	11'1439	8'1163	5'1962	9'5721
5	5'3677	7'4833	7'3697	9'9656
6	1'7321	6'4420	1'7321	7'9726
7	7'8022	8'6927	9'4505	9'3842
8	7'2500	8'2082	8'1548	9'2365
9	9'8234	6'5240	7'0755	6'7314
10	9'5819	6'8237	11'3248	5'9266
11	8'9791	7'2154	7'6076	6'5336
12	6'9282	7'0931	9'4439	7'2198
13	8'8070	7'6852	6'9282	6'9282
14	9'7275	5'8363	12'1244	9'5525
15	1'7321	6'5240	12'1244	8'2462
16	9'3341	7'8262	8'4484	7'5250
17	10'8224	7'6852	7'8182	7'3951
18	7'1545	6'6802	7'3866	7'9569
19	7'0755	6'5240	7'2284	7'8899
20	7'9726	6'0260	7'8502	6'9372
21	6'6849	8'3890	9'1859	3'9607
22	10'1304	7'3697	10'3923	7'5374
23	6'0982	7'7701	7'0755	9'4439
24	9'1413	7'7339	7'8262	9'0173
25	12'1244	8'1009	11'8374	5'7064
26	9'2837	11'4264	4'7170	7'6689
27	9'0208	7'4204	6'8007	8'9861
28	10'1612	6'1948	6'2199	7'6076
29	8'2500	8'8211	3'7914	9'0139
30	6'9282	7'5250	6'9282	7'4204
$\bar{x}$	8'3215	7'4465	8'0931	7'7122
$s_x$	2'3991	1'1186	2'3448	1'4727

Cuadro n°VII-10

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 19 : SERVIRSE DE LOS DEMAS		CONCEPTO N° 20 : EL PODER	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	4'4300	10'0902	7'9096
2	7'3866	5'7446	6'2350	7'8182
3	6'7869	4'3084	8'7536	9'4604
4	1'7321	6'2700	2'1937	7'2154
5	7'2284	9'1139	6'9282	6'4904
6	6'9642	3'4187	3'0311	7'4791
7	8'7536	7'1545	5'8577	5'0062
8	5'5453	6'6097	5'4829	9'4406
9	1'7321	6'9732	1'7321	8'2689
10	4'2205	7'2284	5'6789	8'1548
11	4'6165	5'0062	7'3400	8'2272
12	4'0620	6'9282	6'4420	5'7446
13	7'8502	6'2500	6'9282	6'9282
14	7'4624	3'4821	7'1502	4'0078
15	7'8262	6'0000	1'7321	7'8262
16	1'7321	6'9552	6'9642	7'9726
17	2'2500	7'9726	6'9282	7'9569
18	9'2466	7'7942	7'0089	8'0932
19	6'1847	6'9282	6'5240	6'9282
20	5'8737	10'4642	8'0117	9'0208
21	6'6989	6'4517	5'0374	6'6191
22	3'6142	6'2998	1'7321	7'2715
23	5'3852	9'3908	6'9282	9'5721
24	4'6904	3'1820	6'9282	6'7961
25	1'7321	5'0621	4'1982	7'1633
26	8'2953	10'3471	7'0755	10'2103
27	5'9214	7'3951	7'9491	7'4204
28	6'4517	6'7268	3'4004	7'8182
29	4'1908	4'8218	2'0616	4'4931
30	6'9282	6'2500	6'9282	7'6526
$\bar{x}$	5'7829	6'4986	5'7754	7'4989
$s_x$	2'5051	1'8479	2'2542	1'4158

Cuadro n°VII-11

PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 21 :		CONCEPTO N° 22 :	
	SER AMADO		SER CONOCIDO COMO UNO ES	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	10'6683	12'1244	10'1119
2	11'7074	9'3575	11'3248	9'7018
3	10'7355	9'6112	9'0000	6'5336
4	11'6967	9'9687	9'1413	7'5498
5	11'7074	12'1244	9'4406	8'6060
6	12'1244	10'3923	12'1244	9'3475
7	9'4439	9'2026	7'8661	6'6895
8	10'0156	9'0657	9'1207	9'8932
9	12'1244	10'9772	12'1244	9'0967
10	11'3248	9'0277	11'3248	10'1673
11	9'1241	8'7106	9'1139	9'0139
12	9'6112	8'3703	10'5741	8'9373
13	8'9268	7'8182	6'9282	6'9282
14	10'3983	8'7991	7'1764	9'8742
15	12'1244	9'0000	12'1244	9'0000
16	8'9652	8'6023	4'8023	6'6427
17	10'8772	11'9218	8'6819	10'7529
18	10'9801	9'1413	8'4299	8'3741
19	8'4632	10'8772	8'0661	8'4299
20	9'1207	11'2971	9'6792	10'0343
21	9'9058	5'8630	8'8776	6'9776
22	12'1244	8'5914	7'5250	6'9282
23	9'9499	10'1150	8'7106	7'4078
24	9'3575	9'0967	6'9282	9'2534
25	12'1244	8'6675	12'1244	9'5164
26	7'0755	11'8427	7'2284	9'5721
27	9'1139	10'4163	8'5257	10'0778
28	10'0778	11'1271	10'8743	9'3039
29	8'2802	10'8772	4'2793	9'0139
30	12'1244	8'3703	12'1244	8'3254
$\bar{x}$	10'3910	9'6634	9'2122	8'7354
$s_x$	1'4289	1'3898	2'1557	1'2368

Cuadro n°VII-12

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 23 : SER ELOGIADO Y ADMIRADO		CONCEPTO N° 24 : CONFIAR EN LA MADRE	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	4'0850	12'1244	10'3953
2	10'8772	9'9027	10'4642	9'9562
3	9'0485	9'1548	9'5492	8'3741
4	3'3166	8'1163	10'1181	8'3179
5	9'4108	9'0724	9'4769	10'9716
6	4'4791	7'2629	12'1244	9'8298
7	9'9436	9'7756	7'7217	8'3479
8	6'4129	9'6501	7'1283	9'7820
9	6'9282	9'8298	12'1244	11'0510
10	9'0173	9'5525	10'0405	9'8647
11	6'9372	7'6852	6'0260	8'3853
12	9'6047	6'9282	11'7074	9'0000
13	7'6608	6'9282	8'1739	6'9282
14	10'6560	8'7106	6'8053	4'9497
15	12'1244	8'2462	12'1244	9'0000
16	9'4021	7'7217	9'4008	8'7214
17	7'5083	7'5166	7'3612	9'4240
18	9'3341	6'8053	9'6209	8'7750
19	7'5250	6'9282	8'3141	7'2284
20	9'1001	6'5431	9'8489	10'6771
21	8'9582	3'3260	7'8899	8'5513
22	7'6526	7'7177	6'5240	9'0657
23	8'5000	10'2622	8'0661	10'3047
24	6'9282	9'7500	6'4129	11'4264
25	11'7074	6'0982	12'1244	8'7250
26	6'6755	10'7121	7'0755	8'7536
27	7'2198	9'5721	7'8182	8'7464
28	8'2348	9'9436	10'9001	9'7820
29	3'4369	7'6852	8'7464	10'0902
30	6'9282	8'0195	6'9282	8'7536
$\bar{x}$	8'2551	8'0834	9'0914	9'1393
$s_x$	2'2215	1'7370	1'9722	1'3248



Cuadro n°VII-13

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 25 :		CONCEPTO N° 26 :	
	EL YO QUE ME GUSTARIA SER		SER VISTO POR LOS DEMAS	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	5'3561	12'1244	7'5250
2	9'7308	9'7596	7'2284	6'9282
3	10'2987	9'3475	7'5498	5'3502
4	11'7074	9'5721	8'6927	7'0755
5	11'7074	10'2804	8'1163	8'1279
6	12'1244	11'8374	10'3923	10'9716
7	11'7074	10'7180	8'6819	8'5367
8	10'4103	11'1215.	6'8739	5'8577
9	8'0932	9'0139	8'3741	6'6615
10	11'5758	6'5048	9'7596	7'5416
11	10'4163	10'0031	7'9726	6'7869
12	12'1244	8'2576	10'8772	8'3703
13	9'3005	6'9282	6'9282	6'9282
14	11'2750	11'4483	8'8070	6'0930
15	12'1244	10'0902	12'1244	9'5819
16	6'6380	11'4264	5'0559	11'2750
17	6'9282	10'5682	7'3697	9'7820
18	7'3866	9'8489	8'4299	8'6603
19	8'2348	8'0661	7'3866	6'9282
20	8'8917	6'9282	8'6675	6'9282
21	8'9791	7'9883	7'8022	5'7282
22	10'6624	9'6986	6'6427	6'2500
23	8'7750	10'3108	7'6852	7'8182
24	6'9282	11'7074	6'9282	5'3677
25	12'1244	5'2797	12'1244	6'6427
26	7'0755	11'8374	9'2534	6'3541
27	8'4113	10'3047	5'7879	9'2736
28	10'0031	10'1181	9'1549	7'8182
29	5'3033	9'4670	5'6624	7'2284
30	12'1244	9'8425	12'1244	9'8742
$\bar{x}$	9'7729	9'4544	8'4856	7'6088
$s_x$	2'0383	1'8106	1'9432	1'5693

Cuadro n°VII-14

PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 27 :		CONCEPTO N° 28 :	
	SER RECHAZADO		MI PADRE	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	1'7321	5'6734	12'1244	9'4108
2	3'5444	6'1033	11'2750	9'4670
3	5'7446	4'0078	8'7500	7'5208
4	5'2974	6'0104	6'5336	8'8776
5	5'0990	8'1240	4'7037	7'8502
6	1'7321	2'3452	12'1244	10'1427
7	4'1231	6'3492	7'3824	9'8932
8	3'6912	6'4517	8'6096	7'1107
9	6'0879	5'1539	10'7180	10'4881
10	3'5355	6'7915	8'6783	10'4642
11	3'9051	6'4129	10'5386	7'8502
12	3'2113	6'0879	11'2750	8'3254
13	6'9282	7'6974	6'9282	8'3741
14	4'6771	4'3875	9'9436	6'9372
15	12'1244	6'4031	12'1244	6'0725
16	6'6755	3'6742	7'1502	10'3471
17	6'2099	4'9875	7'8022	9'3005
18	5'9634	6'1288	9'3842	9'6857
19	6'9372	6'9282	8'2538	8'2462
20	5'2797	3'6742	9'9687	10'2011
21	4'9624	7'8022	4'9244	5'1113
22	5'4886	6'5048	9'0139	7'7661
23	6'7869	5'1841	9'1413	9'0898
24	6'9282	4'3661	8'7750	7'9412
25	2'8723	7'5166	7'8142	9'8171
26	8'1317	4'6030	6'8693	11'8374
27	7'7902	5'1051	7'8502	10'1673
28	4'4581	5'4429	6'7268	9'6889
29	4'9497	5'2500	8'2953	8'6819
30	6'9282	5'2500	6'9282	8'5037
$\bar{x}$	5'3932	5'6806	8'6869	8'8390
$s_x$	2'0893	1'3446	1'9920	1'4530

Cuadro n°VII-15

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 29 :		CONCEPTO N° 30 :	
	BASTARSE A SI MISMO		YO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	10'3108	12'1244	8'5914
2	10'7180	9'1720	8'3179	6'9282
3	10'1366	10'7413	10'2622	7'9451
4	9'7628	8'7250	6'3738	8'9931
5	12'1244	10'8311	10'0031	7'1981
6	5'1962	9'3341	8'6205	8'3890
7	9'4008	6'0879	7'8262	7'1807
8	7'0711	8'8917	7'2284	7'4204
9	10'4343	9'9750	8'7750	8'1471
10	9'8647	10'4642	10'1057	7'9412
11	8'5477	9'1822	8'7750	11'0855
12	10'8944	7'8899	8'3254	6'9282
13	8'9652	8'5184	7'6608	6'9282
14	5'5396	9'6986	7'9096	7'8262
15	12'1244	8'4299	12'1244	8'6819
16	6'1033	10'1057	8'4336	9'3808
17	11'3248	8'2272	7'2371	8'3815
18	2'2500	10'2500	6'6097	8'3815
19	8'0661	7'2284	7'0931	8'1163
20	9'2399	8'2500	9'2534	6'7869
21	7'0356	8'5184	8'0932	9'1583
22	11'7074	9'1754	10'7121	7'5166
23	7'1458	10'6331	6'9282	8'0855
24	10'4163	10'8311	6'9282	9'2534
25	11'5596	9'7756	12'1244	8'8105
26	6'0930	12'1244	7'5416	6'8053
27	7'7015	7'3866	6'0622	9'0623
28	9'3207	8'8494	9'9844	6'9911
29	8'8070	10'0902	6'9552	8'6819
30	6'9282	8'1548	12'1244	8'8776
$\bar{x}$	8'8868	9'2513	8'6838	8'1652
$\sigma_x$	2'4118	1'2787	1'8244	0'9036

Cuadro n°VII-16

PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 31 :		CONCEPTO N° 32 :	
	SER AGRESIVO		SER ACEPTADO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	12'1244	4'9624	12'1244	9'8679
2	3'2113	5'7446	9'2331	9'3575
3	3'5184	7'3357	9'5949	10'2987
4	8'6891	5'5734	7'7177	8'2538
5	4'1003	8'2196	12'1244	10'6888
6	1'7321	5'1841	12'1244	8'2272
7	8'5037	8'6927	10'5919	9'6209
8	7'3570	7'5911	7'7500	10'1796
9	8'8211	3'8406	7'5498	8'4484
10	7'5829	5'0374	11'1720	10'8772
11	4'3373	6'1695	8'4632	8'8776
12	5'8310	6'9282	9'7820	6'9282
13	7'8462	6'5240	6'9282	6'9282
14	4'1003	3'8971	10'9345	11'9818
15	1'7321	6'4031	12'1244	8'8070
16	6'1237	7'9883	7'9938	9'8393
17	8'0932	7'6933	10'8772	10'1304
18	4'0850	6'0930	9'0000	8'2348
19	6'2899	6'1847	7'7177	8'4299
20	8'1471	6'4663	9'1001	10'4073
21	4'4159	8'5586	10'1366	5'6073
22	2'8723	8'3741	8'5257	8'7963
23	6'0000	6'3541	8'3815	10'3350
24	4'1231	5'2321	6'9282	10'5978
25	7'5000	5'6125	12'1244	7'8302
26	8'2802	10'9772	6'5336	9'7308
27	4'3229	6'2550	8'0932	9'1583
28	8'8353	5'3033	10'2286	9'6501
29	6'8693	5'5057	4'3301	9'1822
30	1'7321	5'7282	7'5166	8'0195
$\bar{x}$	6'0726	6'4477	9'1901	9'1764
$s_x$	2'5796	1'0599	1'9865	1'3503

## PUNTUACIONES DE POLARIZACION, MEDIAS Y DESVIACIONES TIPICAS

Su- je- tos	CONCEPTO N° 33 :		CONCEPTO N° 34 :	
	ALEJARSE DE LA MADRE		ESTAR SOLO	
	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"	MUESTRA "A"	MUESTRA "B"
1	1'7321	8'6819	1'7321	5'3561
2	4'6771	5'9424	2'6693	6'2249
3	7'9726	7'6526	5'7717	4'4511
4	5'7118	6'9372	2'2500	5'2500
5	7'7661	7'1764	8'3254	6'7315
6	1'7321	8'5257	1'7321	9'6857
7	7'1458	6'8739	6'3541	7'2973
8	8'4926	6'6895	7'7015	4'3875
9	6'8739	5'3852	7'9569	5'9214
10	8'1701	5'4429	9'7372	4'8218
11	6'5622	6'6521	4'4581	5'3910
12	3'5882	6'6191	9'2026	6'6755
13	6'2300	6'7869	6'6521	6'2300
14	6'4904	10'4103	7'6852	7'9569
15	2'8723	6'7869	1'7321	6'9282
16	6'4517	4'9308	8'1125	5'6789
17	7'3866	6'5240	9'2466	4'5962
18	7'3866	6'1339	4'2426	5'6734
19	6'5427	7'2284	7'6852	7'0755
20	7'0356	6'2199	6'8420	4'0311
21	6'5048	8'5000	8'5184	8'2538
22	5'6403	7'5374	9'8234	7'2371
23	6'0000	6'3541	5'6679	4'7302
24	6'9282	3'3541	6'9282	9'2669
25	3'9449	7'5829	12'1244	7'3697
26	7'9804	8'5769	8'1009	7'2457
27	7'3951	5'8417	6'0725	5'5958
28	7'3951	6'2750	9'4240	6'1339
29	8'8211	8'4113	8'5659	7'9883
30	1'7321	5'7554	1'7321	5'4083
$\bar{x}$	6'1088	6'8596	6'5682	6'3198
$\sigma_x$	2'0267	1'3605	2'8425	1'4354

451

**APENDICE VIII**

**POLARIZACION**

**FRECUENCIAS**

**Y**

**PORCENTAJES**

**MUESTRAS "A" y "B"**

Cuadro n°VIII-1 POLARIZACION, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 1 . EL ORDEN

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	10'00			13'33	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33		1	3'33		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924				3	10'00		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67	16'67	3	10'00	40'00	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263				1	3'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33		2	6'67		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		6	20'00		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	6	20'00	50'00	4	13'33	43'33	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	4	13'33		5	16'67		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	4	13'33		3	10'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. †				76'67			96'66		
0	6'9282							6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67	13'34	1	3'33	3'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33					6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	1	3'33					6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632			10'00				5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	1	3'33					4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33					4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	1	3'33					3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				23'34			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-2 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 2 . MIS MAESTROS

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584				1	3'33	6'66	11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33	10'00				11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	2	6'67		1	3'33		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67		1	3'33		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	1	3'33	16'67	1	3'33	33'33	9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33		1	3'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	1	3'33		7	23'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67		4	13'33		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	4	13'33	43'33	4	13'33	53'33	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	2	6'67		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	5	16'67		7	23'33		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				70'00			93'32		
0	6'9282	2	6'67					6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33					6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622			13'33	1	3'33	3'33	6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67					6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33					5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302			3'33				4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33					4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	1	3'33		1	3'33		3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981	1	3'33	6'66			3'33	3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				23'33			6'66		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.



Cuadro n°VIII-3 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 3. LA NOSTALGIA

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
	12'1243							12'1243	
12	11'6914							11'6914	12
	11'6913							11'6913	
11	11'2584			3'33				11'2584	11
	11'2583							11'2583	
10	10'8254							10'8254	10
	10'8253							10'8253	
9	10'3924	1	3'33					10'3924	9
	10'3923							10'3923	
8	9'9593							9'9593	8
	9'9592							9'9592	
7	9'5263			6'66	1	3'33	10'00	9'5263	7
	9'5262							9'5262	
6	9'0933	1	3'33		1	3'33		9'0933	6
	9'0932							9'0932	
5	8'6603	1	3'33		1	3'33		8'6603	5
	8'6602							8'6602	
4	8'2272	2	6'67					8'2272	4
	8'2271							8'2271	
3	7'7942	6	20'00	50'00	3	10'00	43'33	7'7942	3
	7'7941							7'7941	
2	7'5612	2	6'67		2	6'67		7'5612	2
	7'5611							7'5611	
1	6'9283	5	16'67		8	26'67		6'9283	1
Σ polar. +				60'00			53'33		
0	6'9282				1	3'33	3'33	6'9282	0
	6'9281							6'9281	
-1	6'4952	2	6'67		2	6'67	26'67	6'4952	-1
	6'4951							6'4951	
-2	6'0622	2	6'67	26'67	2	6'67		6'0622	-2
	6'0621							6'0621	
-3	5'6292	2	6'67		1	3'33		5'6292	-3
	5'6291							5'6291	
-4	5'1962	2	6'67		3	10'00		5'1962	-4
	5'1961							5'1961	
-5	4'7632	1	3'33		3	10'00		4'7632	-5
	4'7631							4'7631	
-6	4'3302	1	3'33	10'00			16'67	4'3302	-6
	4'3301							4'3301	
-7	3'8972				1	3'33		3'8972	-7
	3'8971							3'8971	
-8	3'4642	1	3'33		1	3'33		3'4642	-8
	3'4641							3'4641	
-9	3'0311							3'0311	-9
	3'0310							3'0310	
-10	2'5981	1	3'33	3'33				2'5981	-10
	2'5980							2'5980	
-11	2'1651							2'1651	-11
	2'1650							2'1650	
-12	1'7322							1'7322	-12
	1'7321							1'7321	
Σ polar. -				40'00			43'34		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-4. POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 4. COMPROMETERSE CON ALGO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	16'67			3'33	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	2	6'67					11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	1	3'33		1	3'33		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33	36'67	2	6'67	30'00	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	3	10'00		1	3'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	5	16'67		4	13'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		2	6'67		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	4	13'33	33'33	7	23'33	63'33	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	2	6'67		4	13'33		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	2	6'67		2	6'67		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	2	6'67		6	20'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				86'67			96'67		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952			10'00			3'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622				1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	1	3'33					6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	2	6'67					5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				10'00			3'33		

G: para graficación de datos, O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-5. POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 5.

ARTE

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	7	23'33	23'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	46'67			20'00	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	3	10'00					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	6	20'00		2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	4	13'33		4	13'33		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33	20'00	4	13'33	56'66	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	2	6'67		2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33		4	13'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		7	23'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67	10'00	5	16'67	20'00	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942				1	3'33		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33					7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283							7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				100'00			96'66		
0	6'9282						3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952							6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622							6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302				1	3'33		4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				0'00			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-6 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 6 . SER UNO DE TANTOS

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243							12'1243	12
	11'6914							11'6914	
11	11'6913							11'6913	11
	11'2584							11'2584	
10	11'2583	1	3'33	3'33				11'2583	10
	10'8254							10'8254	
9	10'8253							10'8253	9
	10'3924							10'3924	
8	10'3923							10'3923	8
	9'9593							9'9593	
7	9'9592				2	6'67	6'67	9'9592	7
	9'5263							9'5263	
6	9'5262							9'5262	6
	9'0933							9'0933	
5	9'0932							9'0932	5
	8'6603							8'6603	
4	8'6602				2	6'67		8'6602	4
	8'2272							8'2272	
3	8'2271				2	6'67	30'00	8'2271	3
	7'7942			13'33				7'7942	
2	7'7941	1	3'33		1	3'33		7'7941	2
	7'5612							7'5612	
1	7'5611	3	10'00		4	13'33		7'5611	1
	6'9283							6'9283	
Σ polar. +				16'66			36'67		
0	6'9282	3	10'00	10'00	3	10'00	10'00	6'9282	0
-1	6'9281	4	13'33					6'9281	-1
	6'4952							6'4952	
-2	6'4951	1	3'33		2	6'67	26'67	6'4951	-2
	6'0622			26'66				6'0622	
-3	6'0621	2	6'67		3	10'00		6'0621	-3
	5'6292							5'6292	
-4	5'6291	1	3'33		3	10'00		5'6291	-4
	5'1962							5'1962	
-5	5'1961	4	13'33		3	10'00		5'1961	-5
	4'7632							4'7632	
-6	4'7631	2	6'67		1	3'33	26'67	4'7631	-6
	4'3302			20'00				4'3302	
-7	4'3301				2	6'67		4'3301	-7
	3'8972							3'8972	
-8	3'8971				2	6'67		3'8971	-8
	3'4642							3'4642	
-9	3'4641	2	6'67					3'4641	-9
	3'0311							3'0311	
-10	3'0310	1	3'33					3'0310	-10
	2'5981			20'00				2'5981	
-11	2'5980	1	3'33					2'5980	-11
	2'1651							2'1651	
-12	2'1650	2	6'67					2'1650	-12
	1'7322							1'7322	
-13	1'7321	2	6'67					1'7321	-13
Σ polar. -				73'33			53'34		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-7 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 7. SER ENVIDIADO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593							10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	1	3'33	6'67	2	6'67	13'33	9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933				1	3'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	1	3'33		1	3'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33		1	3'33		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	2	6'67	30'00	2	6'67	33'33	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	2	6'67		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	4	13'33		6	20'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				40'00			46'67		
0	6'9282	3	10'00	10'00	3	10'00	10'00	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	3	10'00					6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33	20'00	2	6'67	23'33	6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	1	3'33		3	10'00		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33		2	6'67		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632				2	6'67		5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	2	6'67	13'33	3	10'00	16'67	4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33					4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	1	3'33					3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	2	6'67		1	3'33		3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981	1	3'33	10'00			3'33	3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	2	6'67					1'7321	-13
Σ polar. -				50'00			43'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-8 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 8. FIARSE DE LOS OTROS

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	13'33			6'67	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	3	10'00					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254				2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33	36'67	5	16'67	30'00	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	3	10'00		2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	2	6'67		1	3'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	5	16'67		1	3'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33	36'67	4	13'33	53'33	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	1	3'33		1	3'33		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612				1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	9	30'00		10	33'33		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				90'00			90'00		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952			3'33			10'00	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622				2	6'67		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33		1	3'33		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	1	3'33	3'33				3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				6'67			10'00		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-9 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 9 .

MI MADRE

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	3	10'00	10'00	1	3'33	3'33	12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	20'00			20'00	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254				1	3'33		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	4	13'33	20'00	5	16'67	43'33	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33		5	16'67		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263				2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33	36'67	2	6'67	26'67	9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	4	13'33		4	13'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	3	10'00		3	10'00		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00	3'33	3	10'00	6'67	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'3612	2	6'67					7'7941 7'3612	2
1	7'3611 6'9283	3	10'00		2	6'67		7'3611 6'9283	1
Σ polar. +				86'67			93'33		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33	6'67	1	3'33	6'67	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622				1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	1	3'33					6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962			3'33				5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	1	3'33					4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				10'00			6'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

**Cuadro n°VIII-10POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.**  
**CONCEPTO N° 10. SER CONSIDERADO RIDICULO**

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243							12'1243	12
	11'6914							11'6914	
11	11'6913							11'6913	11
	11'2584							11'2584	
10	11'2583							11'2583	10
	10'8254							10'8254	
9	10'8253							10'8253	9
	10'3924							10'3924	
8	10'3923							10'3923	8
	9'9593							9'9593	
7	9'9592			3'33				9'9592	7
	9'5263							9'5263	
6	9'5262							9'5262	6
	9'0933							9'0933	
5	9'0932	1	3'33					9'0932	5
	8'6603							8'6603	
4	8'6602							8'6602	4
	8'2272							8'2272	
3	8'2271			10'00			10'00	8'2271	3
	7'7942							7'7942	
2	7'7941							7'7941	2
	7'5612							7'5612	
1	7'5611	3	10'00		3	10'00		7'5611	1
	6'9283							6'9283	
Σ polar. +				13'33			10'00		
0	6'9282	3	10'00	10'00	2	6'67	6'67	6'9282	0
	6'9281							6'9281	
-1	6'4952	2	6'67					6'4952	-1
	6'4951				4	13'33	50'00	6'4951	
-2	6'0622	2	6'67	30'00				6'0622	-2
	6'0621				7	23'33		6'0621	
-3	5'6292	2	6'67					5'6292	-3
	5'6291				4	13'33		5'6291	
-4	5'1962	3	10'00					5'1962	-4
	5'1961							5'1961	
-5	4'7632	5	16'67		3	10'00		4'7632	-5
	4'7631							4'7631	
-6	4'3302	3	10'00	33'33	5	16'67	33'33	4'3302	-6
	4'3301							4'3301	
-7	3'8972	1	3'33					3'8972	-7
	3'8971							3'8971	
-8	3'4642	1	3'33		2	6'67		3'4642	-8
	3'4641							3'4641	
-9	3'0311	1	3'33					3'0311	-9
	3'0310							3'0310	
-10	2'5981	1	3'33	6'67				2'5981	-10
	2'5980							2'5980	
-11	2'1651							2'1651	-11
	2'1650							2'1650	
-12	1'7322							1'7322	-12
	1'7321	2	6'67	6'67				1'7321	-13
Σ polar. -				76'67			83'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.



Cuadro n°VIII-11 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 11. CONFIAR EN EL PADRE

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	4	13'33	13'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	2	6'67	16'67			20'00	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33		2	6'67		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33		2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	1	3'33		2	6'67		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33	33'33	3	10'00	40'00	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	4	13'33		4	13'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	2	6'67		1	3'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	3	10'00		4	13'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33	20'00	4	13'33	33'33	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00		3	10'00		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33		2	6'67		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	1	3'33		1	3'33		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				83'33			93'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67	6'67	1	3'33	3'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622							6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632			3'33				5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33					4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				10'00			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

**Cuadro n°VIII-12 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.**  
**CONCEPTO N° 12. LA AGRESIVIDAD CONTRA MI**

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593							10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263							9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933							9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603							9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272				1	3'33		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942			20'00			16'67	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612							7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	6	20'00		4	13'33		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				20'00			16'67		
0	6'9282	3	10'00	10'00	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	5	16'67		7	23'33		6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33	43'33	5	16'67	66'67	6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	5	16'67		6	20'00		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	2	6'67		2	6'67		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	2	6'67		2	6'67		5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302			10'00	2	6'67	13'33	4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33					4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	2	6'67					3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981			10'00				3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651	1	3'33					2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	2	6'67					1'7321	-13
Σ polar. -				70'00			80'00		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro nVIII-13 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 13.

AMAR

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	8	26'67	26'67				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	26'67	2	6'67	43'33	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	3	10'00		3	10'00		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33		3	10'00		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	3	10'00		5	16'67		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67	40'00	4	13'33	53'33	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	3	10'00		5	16'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	5	16'67		6	20'00		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		1	3'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33	6'67	1	3'33	3'33	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	1	3'33					8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612							7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283							7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				100'00			100'00		
0	6'9282							6'9282	0
-1	6'9281 6'4952							6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622							6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -									

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-14 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 14. SENTIRSE SEGURO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	O	G
13	12'1244	6	20'00	20'00				12'1244	13
12	12'1243 11'6914			20'00			36'67	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33		3	10'00		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	3	10'00		2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	2	6'67		6	20'00		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67	40'00	2	6'67	46'67	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	6	20'00		4	13'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	4	13'33		2	6'67		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603				6	20'00		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67	16'67	3	10'00	16'67	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	1	3'33		2	6'67		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612							7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	2	6'67					7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				96'67			100'00		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952							6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622							6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -									

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-15POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N°15.

MI SUERTE

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	4	13'33	13'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914			13'33				12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	3	10'00					11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	1	3'33					10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593			26'67	2	6'67	33'34	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	1	3'33		2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	5	16'67		4	13'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		2	6'67		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33	33'33	5	16'67	46'67	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00		5	16'67		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	2	6'67		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	4	13'33		3	10'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				86'66			80'01		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952			3'33	1	3'33	16'66	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33		1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292				3	10'00		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	1	3'33	6'67	1	3'33	3'33	5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	1	3'33					3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				10'00			19'99		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-16 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N°16 . SER PROTEGIDO Y CUIDADO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	2	6'67	6'67				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	6'67			3'33	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924				1	3'33		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9592	1	3'33	13'33	1	3'33	10'00	10'3923 9'9592	8
7	9'9592 9'5263							9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33					9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		2	6'67		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	3	10'00	40'00	4	13'33	40'00	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	5	16'67		3	10'00		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	2	6'67		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	2	6'67		4	13'33		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				66'67			53'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'4952			6'67	5	16'67	33'33	6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622				1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67		1	3'33		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962				3	10'00		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	1	3'33	13'33	1	3'33	10'00	5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33		2	6'67		4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	2	6'67					3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	1	3'33	6'67				3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981	1	3'33					3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				26'67			43'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-17 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 17. EXPONERSE AL PELIGRO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914			6'66			3'33	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584				1	3'33		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33					11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	1	3'33	43'33			6'67	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	4	13'33					10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	3	10'00					9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	3	10'00	26'67			53'33	9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	3	10'00		2	6'67		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67		2	6'67		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	2	6'67	9'99	4	13'33	36'67	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612				4	13'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	4	13'33		6	20'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				79'99			63'33		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33	9'99	6	20'00	36'67	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33		3	10'00		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292				2	6'67		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33					5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	2	6'67	6'67				1'7321	-13
Σ polar. -				16'66			36'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-18 POLARIZACION, FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N°18.

SER PREFERIDO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	3	10'00	10'00				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	6'67				12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33	13'33	1	3'33	33'33	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263				2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	3	10'00		3	10'00		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603				4	13'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33	43'33	1	3'33	40'00	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	6	20'00		3	10'00		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33		2	6'67		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	5	16'67		6	20'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				73'33			73'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33	10'00	2	6'67	16'67	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33		1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292				2	6'67		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33					5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632			6'67	1	3'33	6'67	5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	1	3'33					4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972				1	3'33		4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	1	3'33					3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	1	3'33	3'33				1'7321	-13
Σ polar. -				20'00			23'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.



Cuadro n°VIII-19 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 19. SERVIRSE DE LOS DEMAS

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584						3'33	11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924				1	3'33		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593				1	3'33		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263			6'67			10'00	9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33		2	6'67		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	1	3'33					9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33					8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	2	6'67		2	6'67	23'33	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612			23'33				7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	4	13'33		5	16'67		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				33'33			36'67		
0	6'9282	1	3'33	3'33	2	6'67	6'67	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67		2	6'67		6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33		5	16'67	30'00	6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67	23'33	2	6'67		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	2	6'67					5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	1	3'33		3	10'00		5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	2	6'67		1	3'33	20'00	4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	3	10'00	23'33	1	3'33		4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	1	3'33		1	3'33		3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311				2	6'67		3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981						6'67	3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651	1	3'33	3'33				2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	4	13'33	13'33				1'7321	-13
Σ polar. -				63'33			56'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n° VIII-20POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 20.

EL PODER

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33	6'66	1	3'33	16'66	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263				1	3'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933				2	6'67		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	1	3'33	23'34	1	3'33	53'37	9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272				2	6'67		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	2	6'67		8	26'67		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612				1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	5	16'67		5	16'67		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				30'00			70'03		
0	6'9282	6	20'00	20'00	2	6'67	6'67	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33	20'00	2	6'67	13'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	2	6'67		1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67		1	3'33		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33	6'66			9'99	5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	1	3'33		1	3'33		5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302				1	3'33		4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33		1	3'33		4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642			13'33				3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	2	6'67					3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651	1	3'33					2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322	1	3'33					2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	3	10'00	10'00				1'7321	-13
Σ polar. -				49'99			23'32		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n° VIII-21 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 21.

SER AMADO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	O	G
13	12'1244	7	23'33	23'33	1	3'33	3'33	12'1244	13
12	12'1243 11'6914	3	10'00	26'67	2	6'67	30'00	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33		1	3'33		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	2	6'67		4	13'33		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	2	6'67		2	6'67		10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67	40'01	3	10'00	46'66	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	3	10'00		1	3'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	5	16'67		4	13'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		6	20'00		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67	10'00	4	13'33	16'66	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942				1	3'33		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612							7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	1	3'33					7'5611 6'9283	1
$\Sigma$ polar. +				100'01			96'65		
0	6'9282						3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952							6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622							6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292				1	3'33		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
$\Sigma$ polar. -				0'00			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-22 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 22. SER CONOCIDO COMO UNO ES

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	0	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	0	G
13	12'1244	6	20'00	20'00				12'1244	13
12	12'1243			13'33			3'33	12'1243	12
	11'6914							11'6914	11
11	11'6913	2	6'67					11'6913	11
	11'2584							11'2584	10
10	11'2583	1	3'33	30'00			56'67	11'2583	10
	10'8254	1	3'33					10'8254	9
9	10'8253	1	3'33		1	3'33		10'8253	9
	10'3924							10'3924	8
8	10'3923			23'33	4	13'33	23'33	10'3923	8
	9'9593							9'9593	7
7	9'9592	1	3'33		4	13'33		9'9592	7
	9'5263							9'5263	6
6	9'5262	4	13'33	23'33	5	16'67	83'33	9'5262	6
	9'0933							9'0933	5
5	9'0932	4	13'33		4	13'33		9'0932	5
	8'6603							8'6603	4
4	8'6602	2	6'67	10'00	4	13'33	10'00	8'6602	4
	8'2272							8'2272	3
3	8'2271	2	6'67					8'2271	3
	7'7942							7'7942	2
2	7'7941			6'67			10'00	7'7941	2
	7'5612							7'5612	1
1	7'5611	3	10'00		3	10'00		7'5611	1
	6'9283							6'9283	
$\Sigma$ polar. +				86'67			83'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67	2	6'67	6'67	6'9282	0
-1	6'9281			6'67	3	10'00	10'00	6'9281	-1
	6'4952							6'4952	-2
-2	6'4951							6'4951	-2
	6'0622							6'0622	-3
-3	6'0621			6'67			10'00	6'0621	-3
	5'6292							5'6292	-4
-4	5'6291							5'6291	-4
	5'1962							5'1962	-5
-5	5'1961	1	3'33	6'67			10'00	5'1961	-5
	4'7632							4'7632	-6
-6	4'7631							4'7631	-6
	4'3302							4'3302	-7
-7	4'3301	1	3'33	6'67			10'00	4'3301	-7
	3'8972							3'8972	-8
-8	3'8971							3'8971	-8
	3'4642							3'4642	-9
-9	3'4641			6'67			10'00	3'4641	-9
	3'0311							3'0311	-10
-10	3'0310							3'0310	-10
	2'5981							2'5981	-11
-11	2'5980			6'67			10'00	2'5980	-11
	2'1651							2'1651	-12
-12	2'1650							2'1650	-12
	1'7322							1'7322	-13
-13	1'7321			6'67			10'00	1'7321	-13
$\Sigma$ polar. -				6'67			10'00		

G: para graficación de datos.

0: intervalos originales.

**Cuadro n°VIII-23** POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.  
**CONCEPTO N° 23.** SER ELOGIADO Y ADMIRADO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	2	6'67	6'67				12'1244	13
12	12'1243	1	3'33	10'00			3'33	12'1243	12
	11'6914							11'6914	
11	11'6913							11'6913	11
	11'2584							11'2584	
10	11'2583	1	3'33	30'00			36'67	11'2583	10
	10'8254							10'8254	
9	10'8253	1	3'33		1	3'33		10'8253	9
	10'3924							10'3924	
8	10'3923			26'67	1	3'33	33'33	10'3923	8
	9'9593							9'9593	
7	9'9592	2	6'67		8	26'67		9'9592	7
	9'5263							9'5263	
6	9'5262	4	13'33	26'67			3'33	9'5262	6
	9'0933							9'0933	
5	9'0932	3	10'00		2	6'67		9'0932	5
	8'6603							8'6603	
4	8'6602	2	6'67	26'67	1	3'33	3'33	8'6602	4
	8'2272							8'2272	
3	8'2271				3	10'00		8'2271	3
	7'7942							7'7942	
2	7'7941	2	6'67	13'33	4	13'33	6'67	7'7941	2
	7'5612							7'5612	
1	7'5611	4	13'33		2	6'67		7'5611	1
	6'9283							6'9283	
Σ polar. +				73'34			73'33		
0	6'9282	3	10'00	10'00	3	10'00	10'00	6'9282	0
-1	6'9281	1	3'33	6'67	2	6'67	10'00	6'9281	-1
	6'4952							6'4952	
-2	6'4951	1	3'33		1	3'33		6'4951	-2
	6'0622							6'0622	
-3	6'0621			6'67			3'33	6'0621	-3
	5'6292							5'6292	
-4	5'6291							5'6291	-4
	5'1962							5'1962	
-5	5'1961			6'67			3'33	5'1961	-5
	4'7632							4'7632	
-6	4'7631	1	3'33					4'7631	-6
	4'3302							4'3302	
-7	4'3301	1	3'33	3'33	1	3'33	3'33	4'3301	-7
	3'8972							3'8972	
-8	3'8971							3'8971	-8
	3'4642							3'4642	
-9	3'4641	1	3'33	3'33	1	3'33	3'33	3'4641	-9
	3'0311							3'0311	
-10	3'0310							3'0310	-10
	2'5981							2'5981	
-11	2'5980			16'67			16'67	2'5980	-11
	2'1651							2'1651	
-12	2'1650							2'1650	-12
	1'7322							1'7322	
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				16'67			16'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-24 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 24.

CONFIAR EN LA MADRE

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	O	G
13	12'1244	5	16'67	16'67				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	10'00			16'67	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584				1	3'33		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33		2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	1	3'33	26'67	2	6'67	53'33	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67		2	6'67		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	3	10'00		5	16'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	2	6'67	30'00	1	3'33	23'33	9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	1	3'33		8	26'67		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33		5	16'67		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	4	13'33	13'33			3'33	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	3	10'00		1	3'33		7'5611 6'9283	1
$\Sigma$ polar. +				83'33			93'33		
0	6'9282	1	3'33	3'33	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67	13'33			3'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	1	3'33					6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	1	3'33					6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962						3'33	5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302				1	3'33		4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972						3'33	4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
$\Sigma$ polar. -				13'33			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-25 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 25. EL YO QUE ME GUSTARIA SER

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	O	G
13	12'1244	6	20'00	20'00				12'1244	13
12	12'1243 11'6914	3	10'00	23'33	2	6'67	26'67	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	1	3'33		2	6'67		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254				2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	3	10'00	26'67	2	6'67	46'67	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	2	6'67		6	20'00		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	2	6'67		5	16'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33	16'67	2	6'67	10'00	9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	3	10'00		1	3'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67		1	3'33		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	1	3'33	16'67	2	6'67	10'00	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612							7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	2	6'67					7'5611 6'9283	1
$\Sigma$ polar. +				86'67			83'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67	2	6'67	6'67	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33	6'67	1	3'33	10'00	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622							6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	1	3'33		2	6'67		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
$\Sigma$ polar. -				6'67			10'00		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

**Cuadro n° VIII-26 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.**  
**CONCEPTO N° 26. SER VISTO POR LOS DEMAS**

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	O	G
13	12'1244	4	13'33	13'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914			3'33			6'66	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584				1	3'33		11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33		1	3'33		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924			26'66			16'66	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33		1	3'33		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	1	3'33		2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	2	6'67	36'67	1	3'33	33'34	9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	4	13'33		1	3'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	2	6'67		2	6'67		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00	36'67	3	10'00	33'34	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33					7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	5	16'67		5	16'67		7'5611 6'9283	1
$\Sigma$ polar. +				79'99			56'66		
0	6'9282	1	3'33	3'33	3	10'00	10'00	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67	13'34	3	10'00	33'34	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622				3	10'00		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67		2	6'67		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962			3'33	2	6'67		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	1	3'33					5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
$\Sigma$ polar. -				16'67			33'34		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.



Cuadro n°VIII-27POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 27. SER RECHAZADO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593							10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263							9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933							9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603							9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272							8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	1	3'33	10'00	2	6'67	13'33	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33		1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	1	3'33		1	3'33		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				13'33			13'33		
0	6'9282	3	10'00	10'00	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67	30'00	2	6'67	46'67	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	2	6'67		7	23'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67		2	6'67		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	3	10'00	33'33	3	10'00	33'33	5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	3	10'00		4	13'33		5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	2	6'67		3	10'00		4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	2	6'67	6'67	1	3'33	3'33	4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642	3	10'00		2	6'67		3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311	1	3'33					3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981	1	3'33					3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651				1	3'33		2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	2	6'67	6'67				1'7321	-13
Σ polar. -				76'67			83'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n°VIII-28POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 28.

MI PADRE

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	3	10'00	10'00				12'1244	13
12	12'1243 11'6914			13'33	1	3'33	10'00	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	2	6'67					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	2	6'67	26'67	2	6'67	46'67	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33		4	13'33		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	1	3'33		4	13'33		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	2	6'67		3	10'00		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	4	13'33	26'67	3	10'00	36'67	9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	3	10'00		4	13'33		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00		3	10'00		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612				1	3'33		7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	2	6'67		3	10'00		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				76'67			93'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	3	10'00	10'00			3'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622				1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632	1	3'33	6'67	1	3'33	3'33	5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	1	3'33					4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				16'67			6'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n° VIII-29 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 29. BASTARSE A SI MISMO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	3	10'00	10'00	1	3'33	3'33	12'1244	13
12	12'1243 11'6914	1	3'33	23'33			16'67	12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584	2	6'67					11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254	1	3'33		2	6'67		11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	3	10'00	26'67	3	10'00	46'67	10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	1	3'33		5	16'67		10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	2	6'67		2	6'67		9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	3	10'00	20'00	4	13'33	30'00	9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		3	10'00		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	1	3'33		5	16'67		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	1	3'33	20'00	2	6'67	30'00	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33					7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	3	10'00		2	6'67		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				80'00			96'67		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281 6'4952			13'33			3'33	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	2	6'67		1	3'33		6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962	2	6'67					5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981			3'33				3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651	1	3'33					2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				16'67			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-30 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 30.

YO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	4	13'33	13'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914			3'33				12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924	1	3'33					10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593	4	13'33	23'33			30'00	10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263							9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	1	3'33		3	10'00		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603	2	6'67		6	20'00		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	4	13'33	43'33	4	13'33	53'33	8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00		7	23'33		8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	1	3'33					7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283	5	16'67		5	16'67		7'5611 6'9283	1
Σ polar. ↓				83'32			83'33		
0	6'9282	2	6'67	6'67	3	10'00	10'00	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	1	3'33	10'00	2	6'67	6'67	6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	2	6'67					6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292							6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962							5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632							5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302							4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972							4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981							3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651							2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321							1'7321	-13
Σ polar. -				10'00			6'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-31POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 31.

SER AGRESIVO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243							12'1243	12
	11'6914							11'6914	
11	11'6913							11'6913	11
	11'2584							11'2584	
10	11'2583				1	3'33	3'33	11'2583	10
	10'8254							10'8254	
9	10'8253							10'8253	9
	10'3924							10'3924	
8	10'3923							10'3923	8
	9'9593							9'9593	
7	9'9592							9'9592	7
	9'5263			10'00				9'5263	
6	9'5262							9'5262	6
	9'0933							9'0933	
5	9'0932	3	10'00		1	3'33		9'0932	5
	8'6603							8'6603	
4	8'6602	3	10'00		2	6'67		8'6602	4
	8'2272							8'2272	
3	8'2271	3	10'00		2	6'67		8'2271	3
	7'7942			30'00				7'7942	
2	7'7941	1	3'33		2	6'67		7'7941	2
	7'5612							7'5612	
1	7'5611	2	6'67		1	3'33		7'5611	1
	6'9283							6'9283	
Σ polar. +				43'33			30'00		
0	6'9282				1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281	1	3'33		1	3'33		6'9281	-1
	6'4952							6'4952	
-2	6'4951	2	6'67	16'67	7	23'33	50'00	6'4951	-2
	6'0622							6'0622	
-3	6'0621	2	6'67		2	6'67		6'0621	-3
	5'6292							5'6292	
-4	5'6291				5	16'67		5'6291	-4
	5'1962							5'1962	
-5	5'1961				3	10'00		5'1961	-5
	4'7632							4'7632	
-6	4'7631	2	6'67	23'33			16'67	4'7631	-6
	4'3302							4'3302	
-7	4'3301	5	16'67					4'3301	-7
	3'8972							3'8972	
-8	3'8971				2	6'67		3'8971	-8
	3'4642							3'4642	
-9	3'4641	1	3'33					3'4641	-9
	3'0311							3'0311	
-10	3'0310	1	3'33	6'67				3'0310	-10
	2'5981							2'5981	
-11	2'5980							2'5980	-11
	2'1651							2'1651	
-12	2'1650							2'1650	-12
	1'7322							1'7322	
-13	1'7321	3	10'00	10'00				1'7321	-13
Σ polar. -				56'67			66'67		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

## Cuadro n° VIII-32 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 32. SER ACEPTADO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	$\Sigma$ %	N	%	$\Sigma$ %	O	G
13	12'1244	5	16'67	16'67				12'1244	13
12	12'1243			13'33	1	3'33	20'00	12'1243	12
	11'6914							11'6914	
11	11'6913							11'6913	11
	11'2584			10'00			46'67	11'2584	
10	11'2583	3	10'00		2	6'67		11'2583	10
	10'8254							10'8254	
9	10'8253	1	3'33	23'33	3	10'00	23'33	10'8253	9
	10'3924							10'3924	
8	10'3923	2	6'67		4	13'33		10'3923	8
	9'9593			33'33			90'00	9'9593	
7	9'9592	2	6'67		5	16'67		9'9592	7
	9'5263							9'5263	
6	9'5262	2	6'67	86'67	2	6'67	3'33	9'5262	6
	9'0933							9'0933	
5	9'0932	1	3'33		3	10'00		9'0932	5
	8'6603			23'33			6'67	8'6603	
4	8'6602	3	10'00		5	16'67		8'6602	4
	8'2272							8'2272	
3	8'2271	2	6'67	6'67	2	6'67	6'67	8'2271	3
	7'7942							7'7942	
2	7'7941	3	10'00					7'7941	2
	7'5612			6'67			6'67	7'5612	
1	7'5611	2	6'67					7'5611	1
	6'9283							6'9283	
$\Sigma$ polar. +				86'67			90'00		
0	6'9282	2	6'67	6'67	2	6'67	6'67	6'9282	0
	6'9281			3'33			3'33	6'9281	
-1	6'4952	1	3'33					6'4952	-1
	6'4951							6'4951	
-2	6'0622			3'33			3'33	6'0622	-2
	6'0621							6'0621	
-3	5'6292							5'6292	-3
	5'6291			3'33	1	3'33	3'33	5'6291	
-4	5'1962							5'1962	-4
	5'1961							5'1961	
-5	4'7632			3'33			3'33	4'7632	-5
	4'7631							4'7631	
-6	4'3302							4'3302	-6
	4'3301	1	3'33	3'33			3'33	4'3301	
-7	3'8972							3'8972	-7
	3'8971							3'8971	
-8	3'4642			3'33			3'33	3'4642	-8
	3'4641							3'4641	
-9	3'0311							3'0311	-9
	3'0310			3'33			3'33	3'0310	
-10	2'5981							2'5981	-10
	2'5980							2'5980	
-11	2'1651			3'33			3'33	2'1651	-11
	2'1650							2'1650	
-12	1'7322							1'7322	-12
	1'7321			6'67			3'33	1'7321	
-13									-13
$\Sigma$ polar. -				6'67			3'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

**Cuadro n° VIII-33 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.**  
**CONCEPTO N° 33. ALEJARSE DE LA MADRE**

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244							12'1244	13
12	12'1243							12'1243	12
	11'6914							11'6914	
11	11'6913							11'6913	11
	11'2584						3'33	11'2584	
10	11'2583							11'2583	10
	10'8254							10'8254	
9	10'8253				1	3'33		10'8253	9
	10'3924							10'3924	
8	10'3923							10'3923	8
	9'9593							9'9593	
7	9'9592							9'9592	7
	9'5263			3'33			3'33	9'5263	
6	9'5262							9'5262	6
	9'0933							9'0933	
5	9'0932	1	3'33		1	3'33		9'0932	5
	8'6603							8'6603	
4	8'6602	1	3'33		4	3'33		8'6602	4
	8'2272							8'2272	
3	8'2271	3	10'00	36'67			33'33	8'2271	3
	7'7942							7'7942	
2	7'7941	1	3'33		2	6'67		7'7941	2
	7'5612							7'5612	
1	7'5611	6	20'00		4	13'33		7'5611	1
	6'9283							6'9283	
Σ polar. +				40'00			40'00		
0	6'9282	1	3'33	3'33				6'9282	0
-1	6'9281	4	13'33		7	23'33		6'9281	-1
	6'4952							6'4952	
-2	6'4951	3	10'00	33'33	4	13'33	53'33	6'4951	-2
	6'0622							6'0622	
-3	6'0621	3	10'00		3	10'00		6'0621	-3
	5'6292							5'6292	
-4	5'6291				2	6'67		5'6291	-4
	5'1962							5'1962	
-5	5'1961				1	3'33		5'1961	-5
	4'7632							4'7632	
-6	4'7631	1	3'33	10'00			3'33	4'7631	-6
	4'3302							4'3302	
-7	4'3301	1	3'33					4'3301	-7
	3'8972							3'8972	
-8	3'8971	1	3'33					3'8971	-8
	3'4642							3'4642	
-9	3'4641				1	3'33		3'4641	-9
	3'0311							3'0311	
-10	3'0310	1	3'33	3'33			3'33	3'0310	-10
	2'5981							2'5981	
-11	2'5980							2'5980	-11
	2'1651							2'1651	
-12	2'1650							2'1650	-12
	1'7322							1'7322	
-13	1'7321	3	10'00	10'00				1'7321	-13
Σ polar. -				56'67			60'00		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.

Cuadro n°VIII-34 POLARIZACION. FRECUENCIAS Y PORCENTAJES.

CONCEPTO N° 34. ESTAR SOLO

INTERVALOS		MUESTRA "A"			MUESTRA "B"			INTERVALOS	
G	O	N	%	Σ %	N	%	Σ %	O	G
13	12'1244	1	3'33	3'33				12'1244	13
12	12'1243 11'6914							12'1243 11'6914	12
11	11'6913 11'2584							11'6913 11'2584	11
10	11'2583 10'8254							11'2583 10'8254	10
9	10'8253 10'3924							10'8253 10'3924	9
8	10'3923 9'9593							10'3923 9'9593	8
7	9'9592 9'5263	2	6'67	16'67			6'67	9'9592 9'5263	7
6	9'5262 9'0933	3	10'00		1	3'33		9'5262 9'0933	6
5	9'0932 8'6603				1	3'33		9'0932 8'6603	5
4	8'6602 8'2272	3	10'00		1	3'33		8'6602 8'2272	4
3	8'2271 7'7942	3	10'00	30'00	2	6'67	26'67	8'2271 7'7942	3
2	7'7941 7'5612	3	10'00					7'7941 7'5612	2
1	7'5611 6'9283				5	16'67		7'5611 6'9283	1
Σ polar. +				50'00			33'33		
0	6'9282	1	3'33	3'33	1	3'33	3'33	6'9282	0
-1	6'9281 6'4952	2	6'67		2	6'67		6'9281 6'4952	-1
-2	6'4951 6'0622	2	6'67	20'00	3	10'00	43'33	6'4951 6'0622	-2
-3	6'0621 5'6292	2	6'67		3	10'00		6'0621 5'6292	-3
-4	5'6291 5'1962				5	16'67		5'6291 5'1962	-4
-5	5'1961 4'7632				1	3'33		5'1961 4'7632	-5
-6	4'7631 4'3302	1	3'33	6'67	4	13'33	20'00	4'7631 4'3302	-6
-7	4'3301 3'8972	1	3'33		1	3'33		4'3301 3'8972	-7
-8	3'8971 3'4642							3'8971 3'4642	-8
-9	3'4641 3'0311							3'4641 3'0311	-9
-10	3'0310 2'5981	1	3'33	6'67				3'0310 2'5981	-10
-11	2'5980 2'1651	1	3'33					2'5980 2'1651	-11
-12	2'1650 1'7322							2'1650 1'7322	-12
-13	1'7321	4	13'33	13'33				1'7321	-13
Σ polar. -				46'67			63'33		

G: para graficación de datos.

O: intervalos originales.



486

**APENDICE IX**

**ESTRUCTURAS**

**CONCEPTUALES**

**MUESTRA "A"**

ESTRUCTURAS CONCEPTUALES. MUESTRA "A"Según la  $D_c = 0'0247$ Según la  $D_c$  entre  $0'0247$  y  $0'0364$ 

## 1. EL ORDEN

- 2.-Mis maestros
- 3.-La nostalgia
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

## 2. MIS MAESTROS

- 1.-El orden
- 3.-La nostalgia
- 4.-Comprometerse con algo
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo

### 3. LA NOSTALGIA

- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 19.-Servirse de los demás
- 20.-El poder
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo
- 33.-Alejarse de la madre
- 34.-Estar solo

### 4. COMPROMETERSE CON ALGO

- 2.-Mis maestros
- 3.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 17.-Exponerse al peligro
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

## 5. ARTE

- |                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| 13.-Amar                      | 4.-Comprometerse con algo    |
| 14.-Sentirse seguro           | 9.-Mi madre                  |
| 21.-Ser amado                 | 11.-Confiar en el padre      |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 15.-Mi suerte                |
|                               | 22.-Ser conocido como uno es |
|                               | 24.-Confiar en la madre      |
|                               | 26.-Ser visto por los demás  |
|                               | 28.-Mi padre                 |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo      |
|                               | 30.-Yo                       |
|                               | 32.-Ser aceptado             |

## 6. SER UNO DE TANTOS

- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 20.-El poder
- 27.-Ser rechazado
- 33.-Alejarse de la madre

## 7. SER ENVIDIADO

- 2.-Mis maestros
- 3.-La nostalgia
- 10.-Ser considerado ridículo
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 20.-El poder
- 27.-Ser rechazado

## 8. FIARSE DE LOS OTROS

- |                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| 23.-Ser elogiado y admirado | 1.-El orden               |
|                             | 2.-Mis maestros           |
|                             | 3.-La nostalgia           |
|                             | 4.-Comprometerse con algo |

- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 9. MI MADRE

- 24.-Confiar en la madre
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre

- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 10. SER CONSIDERADO RIDICULO

- 27.-Ser rechazado
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 12.-La agresividad contra mí
- 31.-Ser agresivo
- 33.-Alejarse de la madre

#### 11. CONFIAR EN EL PADRE

- 21.-Ser amado
- 24.-Confiar en la madre
- 28.-Mi padre
- 32.-Ser aceptado
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo

#### 12. LA AGRESIVIDAD CONTRA MI

- 27.-Ser rechazado
- 6.-Ser uno de tantos
- 10.-Ser considerado ridículo
- 20.-Servirse de los demás
- 31.-Ser agresivo
- 33.-Alejarse de la madre

## 13. AMAR

- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 5.-Arte                       | 4.-Comprometerse con algo   |
| 14.-Sentirse seguro           | 8.-Fiarse de los otros      |
| 21.-Ser amado                 | 9.-Mi madre                 |
| 22.-Ser conocido como uno es  | 11.-Confiar en el padre     |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 15.-Mi suerte               |
| 32.-Ser aceptado              | 23.-Ser elogiado y admirado |
|                               | 24.-Confiar en la madre     |
|                               | 26.-Ser visto por los demás |
|                               | 28.-Mi padre                |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo     |
|                               | 30.-Yo                      |

## 14. SENTIRSE SEGURO

- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 5.-Arte                       | 1.-El orden                 |
| 13.-Amar                      | 4.-Comprometerse con algo   |
| 15.-Mi suerte                 | 8.-Fiarse de los otros      |
| 21.-Ser amado                 | 9.-Mi madre                 |
| 22.-Ser conocido como uno es  | 11.-Confiar en el padre     |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 18.-Ser preferido           |
| 32.-Ser aceptado              | 23.-Ser elogiado y admirado |
|                               | 24.-Confiar en la madre     |
|                               | 26.-Ser visto por los demás |
|                               | 28.-Mi padre                |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo     |
|                               | 30.-Yo                      |

## 15. MI SUERTE

- |                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| 14.-Sentirse seguro         | 1.-El orden               |
| 24.-Confiar en la madre     | 4.-Comprometerse con algo |
| 26.-Ser visto por los demás | 5.-Arte                   |
|                             | 8.-Fiarse de los otros    |
|                             | 9.-Mi madre               |
|                             | 11.-Confiar en el padre   |
|                             | 13.-Amar                  |

- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 16. SER PROTEGIDO Y CUIDADO

- |                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| 18.-Ser preferido           | 1.-El orden                  |
| 23.-Ser elogiado y admirado | 2.-Mis maestros              |
|                             | 3.-La nostalgia              |
|                             | 7.-Ser envidiado             |
|                             | 8.-Fiarse de los otros       |
|                             | 15.-Mi suerte                |
|                             | 22.-Ser conocido como uno es |
|                             | 24.-Confiar en la madre      |
|                             | 26.-Ser visto por los demás  |
|                             | 28.-Mi padre                 |
|                             | 29.-Bastarse a sí mismo      |
|                             | 30.-Yo                       |
|                             | 32.-Ser aceptado             |

#### 17. EXPONERSE AL PELIGRO

- 4.-Comprometerse con algo
- 8.-Fiarse de los otros
- 18.-Ser preferido
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo



18. SER PREFERIDO

- |                             |                               |
|-----------------------------|-------------------------------|
| 16.-Ser protegido y cuidado | 1.-El orden                   |
| 23.-Ser elogiado y admirado | 2.-Mis maestros               |
| 32.-Ser aceptado            | 3.-La nostalgia               |
|                             | 7.-Ser envidiado              |
|                             | 8.-Fiarse de los otros        |
|                             | 9.-Mi madre                   |
|                             | 11.-Confiar en el padre       |
|                             | 14.-Sentirse seguro           |
|                             | 15.-Mi suerte                 |
|                             | 17.-Exponerse al peligro      |
|                             | 21.-Ser amado                 |
|                             | 22.-Ser conocido como uno es  |
|                             | 24.-Confiar en la madre       |
|                             | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                             | 26.-Ser visto por los demás   |
|                             | 28.-Mi padre                  |
|                             | 29.-Bastarse a sí mismo       |
|                             | 30.-Yo                        |

19. SERVIRSE DE LOS DEMAS

- 3.-La nostalgia
- 20.-El poder

20. EL PODER

- 3.-La nostalgia
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 12.-La agresividad contra mí
- 19.-Servirse de los demás
- 27.-Ser rechazado
- 33.-Alejarse de la madre

## 21. SER AMADO

- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 5.-Arte                       | 4.-Comprometerse con algo   |
| 11.-Confiar en el padre       | 8.-Fiarse de los otros      |
| 13.-Amar                      | 9.-Mi madre                 |
| 14.-Sentirse seguro           | 15.-Mi suerte               |
| 22.-Ser conocido como uno es  | 18.-Ser preferido           |
| 24.-Confiar en la madre       | 23.-Ser elogiado y admirado |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 26.-Ser visto por los demás |
| 32.-Ser aceptado              | 28.-Mi padre                |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo     |
|                               | 30.-Yo                      |

## 22. SER CONOCIDO COMO UNO ES

- |                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| 13.-Amar                      | 1.-El orden                  |
| 14.-Sentirse seguro           | 4.-Comprometerse con algo    |
| 21.-Ser amado                 | 5.-Arte                      |
| 24.-Confiar en la madre       | 8.-Fiarse de los otros       |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 9.-Mi madre                  |
| 26.-Ser visto por los demás   | 11.-Confiar en el padre      |
| 30.-Yo                        | 15.-Mi suerte                |
| 32.-Ser aceptado              | 16.-Ser protegido y cuidado  |
|                               | 18.-Ser preferido            |
|                               | 22.-Ser conocido como uno es |
|                               | 28.-Mi padre                 |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo      |

## 23. SER ELOGIADO Y ADMIRADO

- |                             |                           |
|-----------------------------|---------------------------|
| 8.-Fiarse de los otros      | 1.-El orden               |
| 16.-Ser protegido y cuidado | 2.-Mis maestros           |
| 18.-Ser preferido           | 3.-La nostalgia           |
| 26.-Ser visto por los demás | 4.-Comprometerse con algo |
| 32.-Ser aceptado            | 9.-Mi madre               |
|                             | 11.-Confiar en el padre   |
|                             | 13.-Amar                  |

- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo

## 24. CONFIAR EN LA MADRE

- |                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| 9.-Mi madre                  | 1.-El orden                   |
| 11.-Confiar en el padre      | 4.-Comprometerse con algo     |
| 15.-Mi suerte                | 5.-Arte                       |
| 21.-Ser amado                | 8.-Fiarse de los otros        |
| 22.-Ser conocido como uno es | 13.-Amar                      |
| 32.-Ser aceptado             | 14.-Sentirse seguro           |
|                              | 16.-Ser protegido y cuidado   |
|                              | 18.-Ser preferido             |
|                              | 23.-Ser elogiado y admirado   |
|                              | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                              | 26.-Ser visto por los demás   |
|                              | 28.-Mi padre                  |
|                              | 29.-Bastarse a sí mismo       |
|                              | 30.-Yo                        |

## 25. EL YO QUE ME GUSTARIA SER

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| 5.-Arte                      | 4.-Comprometerse con algo   |
| 13.-Amor                     | 8.-Fiarse de los otros      |
| 14.-Sentirse seguro          | 9.-Mi madre                 |
| 21.-Ser amado                | 11.-Confiar en el padre     |
| 22.-Ser conocido como uno es | 15.-Mi suerte               |
| 26.-Ser visto por los demás  | 18.-Ser preferido           |
| 30.-Yo                       | 23.-Ser elogiado y admirado |
| 32.-Ser aceptado             | 24.-Confiar en la madre     |
|                              | 28.-Mi padre                |
|                              | 29.-Bastarse a sí mismo     |

## 26. SER VISTO POR LOS DEMAS

- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 15.-Mi suerte                 | 1.-El orden                 |
| 22.-Ser conocido como uno es  | 2.-Mis maestros             |
| 23.-Ser elogiado y admirado   | 3.-La nostalgia             |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 4.-Comprometerse con algo   |
| 30.-Yo                        | 5.-Arte                     |
| 32.-Ser aceptado              | 8.-Fiarse de los otros      |
|                               | 9.-Mi madre                 |
|                               | 11.-Confiar en el padre     |
|                               | 13.-Amar                    |
|                               | 14.-Sentirse seguro         |
|                               | 16.-Ser protegido y cuidado |
|                               | 18.-Ser preferido           |
|                               | 21.-Ser amado               |
|                               | 24.-Confiar en la madre     |
|                               | 28.-Mi padre                |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo     |

## 27. SER RECHAZADO

- |                              |                          |
|------------------------------|--------------------------|
| 10.-Ser considerado ridículo | 6.-Ser uno de tantos     |
| 12.-La agresividad contra mí | 7.-Ser envidiado         |
|                              | 20.-El poder             |
|                              | 33.-Alejarse de la madre |

## 28. MI PADRE

- |                         |                             |
|-------------------------|-----------------------------|
| 11.-Confiar en el padre | 1.-El orden                 |
|                         | 5.-Arte                     |
|                         | 8.-Fiarse de los otros      |
|                         | 9.-Mi madre                 |
|                         | 13.-Amar                    |
|                         | 14.-Sentirse seguro         |
|                         | 15.-Mi suerte               |
|                         | 16.-Ser protegido y cuidado |
|                         | 18.-Ser preferido           |

- 21.-Ser amado
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

29. BASTARSE A SI MISMO

- 1.-El orden
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por       demás
- 28.-Mi padre
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

## 30. YO

- |                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| 22.-Ser conocido como uno es  | 1.-El orden                 |
| 25.-El Yo que me gustaría ser | 2.-Mis maestros             |
| 26.-Ser visto por los demás   | 3.-La nostalgia             |
| 32.-Ser aceptado              | 4.-Comprometerse con algo   |
|                               | 5.-Arte                     |
|                               | 8.-Fiarse de los otros      |
|                               | 9.-Mi madre                 |
|                               | 11.-Confiar en el padre     |
|                               | 13.-Amar                    |
|                               | 14.-Sentirse seguro         |
|                               | 15.-Mi suerte               |
|                               | 16.-Ser protegido y cuidado |
|                               | 17.-Exponerse al peligro    |
|                               | 18.-Ser preferido           |
|                               | 21.-Ser amado               |
|                               | 23.-Ser elogiado y admirado |
|                               | 24.-Confiar en la madre     |
|                               | 28.-Mi padre                |
|                               | 29.-Bastarse a sí mismo     |

## 31. SER AGRESIVO

- |                              |
|------------------------------|
| 10.-Ser considerado ridículo |
| 12.-La agresividad contra mí |
| 33.-Alejarse de la madre     |

## 32. SER ACEPTADO

- |                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| 11.-Confiar en el padre      | 1.-El orden                 |
| 13.-Amar                     | 4.-Comprometerse con algo   |
| 14.-Sentirse seguro          | 5.-Arte                     |
| 18.-Ser preferido            | 8.-Fiarse de los otros      |
| 21.-Ser amado                | 9.-Mi madre                 |
| 22.-Ser conocido como uno es | 15.-Mi suerte               |
| 23.-Ser elogiado y admirado  | 16.-Ser protegido y cuidado |

- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo

### 33. ALEJARSE DE LA MADRE

- 3.-La nostalgia
- 6.-Ser uno de tantos
- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 20.-El poder
- 27.-Ser rechazado
- 31.-Ser agresivo
- 34.-Estar solo

### 34. ESTAR SOLO

- 3.-La nostalgia
- 33.-Alejarse de la madre

0000

**APENDICE X**

**ESTRUCTURAS  
CONCEPTUALES  
MUESTRA "B"**



ESTRUCTURA CONCEPTUALESMUESTRA "B"Según la  $D_c = 0'0235$ Según la  $D_c$  entre  $0'0235$  y  $0'0369$ 

## 1. EL ORDEN

- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

## 2. MIS MAESTROS

- 1.-El orden
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar

- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 20.-El poder
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

### 3. LA NOSTALGIA

- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 10.-Ser considerado ridículo
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 20.-El poder
- 26.-Ser visto por los demás
- 33.-Alejarse de la madre

### 4. COMPROMETERSE CON ALGO

- |                        |                          |
|------------------------|--------------------------|
| 8.-Fiarse de los otros | 1.-El orden              |
| 30.-Yo                 | 2.-Mis maestros          |
|                        | 5.-Arte                  |
|                        | 9.-Mi madre              |
|                        | 11.-Confiar en el padre  |
|                        | 14.-Sentirse seguro      |
|                        | 15.-Mi suerte            |
|                        | 17.-Exponerse al peligro |

- 18.-Ser preferido
- 20.-El poder
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 32.-Ser aceptado

#### 5. ARTE

- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

6. SER UNO DE TANTOS

- 3.-La nostalgia
- 7.-Ser envidiado
- 10.-Ser considerado ridículo
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 19.-Servirse de los demás
- 20.-El poder
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo

7. SER ENVIDIADO

- 3.-La nostalgia
- 6.-Ser uno de tantos
- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 19.-Servirse de los demás
- 20.-El poder
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo

8. FIARSE DE LOS OTROS

- |                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| 4.-Comprometerse con algo | 1.-El orden                 |
| 15.-Mi suerte             | 2.-Mis maestros             |
|                           | 5.-Arte                     |
|                           | 9.-Mi madre                 |
|                           | 11.-Confiar en el padre     |
|                           | 14.-Sentirse seguro         |
|                           | 16.-Ser protegido y cuidado |

- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 20.-El poder
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 9. MI MADRE

- |                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| 11.-Confiar en el padre | 1.-El orden                   |
| 14.-Sentirse seguro     | 2.-Mis maestros               |
| 24.-Confiar en la madre | 4.-Comprometerse con algo     |
| 29.-Bastarse a sí mismo | 5.-Arte                       |
| 32.-Ser aceptado        | 8.-Fiarse de los otros        |
|                         | 13.-Amar                      |
|                         | 15.-Mi suerte                 |
|                         | 18.-Ser preferido             |
|                         | 21.-Ser amado                 |
|                         | 22.-Ser conocido como uno es  |
|                         | 23.-Ser elogiado y admirado   |
|                         | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                         | 28.-Mi padre                  |
|                         | 30.-Yo                        |

#### 10. SER CONSIDERADO RIDICULO

- |                              |                           |
|------------------------------|---------------------------|
| 12.-La agresividad contra mí | 3.-La nostalgia           |
| 27.-Ser rechazado            | 6.-Ser uno de tantos      |
|                              | 7.-Ser envidiado          |
|                              | 19.-Servirse de los demás |

- 31.-Ser agresivo
- 33.-Alejarse de la madre
- 34.-Estar solo

#### 11. CONFIAR EN EL PADRE

- |                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| 5.-Arte                 | 1.-El orden                   |
| 9.-Mi madre             | 2.-Mis maestros               |
| 14.-Sentirse seguro     | 4.-Comprometerse con algo     |
| 24.-Confiar en la madre | 8.-Fiarse de los otros        |
| 29.-Bastarse a sí mismo | 13.-Amar                      |
| 32.-Ser aceptado        | 15.-Mi suerte                 |
|                         | 18.-Ser preferido             |
|                         | 21.-Ser amado                 |
|                         | 22.-Ser conocido como uno es  |
|                         | 23.-Ser elogiado y admirado   |
|                         | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                         | 26.-Ser visto por los demás   |
|                         | 28.-Mi padre                  |
|                         | 30.-Yo                        |

#### 12. LA AGRESIVIDAD CONTRA MI

- |                              |                          |
|------------------------------|--------------------------|
| 10.-Ser considerado ridículo | 7.-Ser envidiado         |
|                              | 17.-Exponerse al peligro |
|                              | 27.-Ser rechazado        |
|                              | 31.-Ser agresivo         |
|                              | 33.-Alejarse de la madre |
|                              | 34.-Estar solo           |

#### 13. AMAR

- |                     |                              |
|---------------------|------------------------------|
| 5.-Arte             | 1.-El orden                  |
| 14.-Sentirse seguro | 2.-Mis maestros              |
| 21.-Ser amado       | 9.-Mi madre                  |
|                     | 11.-Confiar en el padre      |
|                     | 15.-Mi suerte                |
|                     | 22.-Ser conocido como uno es |

- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 32.-Ser aceptado

## 14. SENTIRSE SEGURO

- |                         |                               |
|-------------------------|-------------------------------|
| 5.-Arte                 | 1.-El orden                   |
| 9.-Mi madre             | 2.-Mis maestros               |
| 11.-Confiar en el padre | 4.-Comprometerse con algo     |
| 13.-Amar                | 8.-Fiarse de los otros        |
| 21.-Ser amado           | 15.-Mi suerte                 |
| 24.-Confiar en la madre | 18.-Ser preferido             |
| 29.-Bastarse a sí mismo | 22.-Ser conocido como uno es  |
| 32.-Ser aceptado        | 23.-Ser elogiado y admirado   |
|                         | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                         | 28.-Mi padre                  |
|                         | 30.-Yo                        |

## 15. MI SUERTE

- |                        |                              |
|------------------------|------------------------------|
| 8.-Fiarse de los otros | 1.-El orden                  |
|                        | 2.-Mis maestros              |
|                        | 4.-Comprometerse con algo    |
|                        | 5.-Arte                      |
|                        | 9.-Mi madre                  |
|                        | 11.-Confiar en el padre      |
|                        | 13.-Amar                     |
|                        | 14.-Sentirse seguro          |
|                        | 16.-Ser protegido y cuidado  |
|                        | 17.-Exponerse al peligro     |
|                        | 18.-Ser preferido            |
|                        | 20.-El poder                 |
|                        | 21.-Ser amado                |
|                        | 22.-Ser conocido como uno es |
|                        | 23.-Ser elogiado y admirado  |

- 24.-Confiar en la madre
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

16. SER PROTEGIDO Y CUIDADO

- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 3.-La nostalgia
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 19.-Servirse de los demás
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo

17. EXPONERSE AL PELIGRO

- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 12.-La agresividad contra mí
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 19.-Servirse de los demás
- 20.-El poder
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 26.-Ser visto por los demás
- 27.-Ser rechazado



- 30.-Yo
- 31.-Ser agresivo
- 33.-Alejarse de la madre

## 18. SER PREFERIDO

- 23.-Ser elogiado y admirado
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

## 19. SERVIRSE DE LOS DEMAS

- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 10.-Ser considerado ridiculo
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 20.-El poder
- 26.-Ser visto por los demás
- 31.-Ser agresivo

20. EL PODER

- 2.-Mis maestros
- 3.-La nostalgia
- 4.-Comprometerse con algo
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 15.-Mi suerte
- 17.-Exponerse al peligro
- 19.-Servirse de los demás
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 26.-Ser visto por los demás
- 30.-Yo

21. SER AMADO

- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 24.-Confiar en la madre
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 32.-Ser aceptado

22. SER CONOCIDO COMO UNO ES

- 24.-Confiar en la madre
- 32.-Ser aceptado
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo

- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 32.-Ser aceptado

#### 23. SER ELOGIADO Y ADMIRADO

- 18.-Ser preferido
  - 1.-El orden
  - 2.-Mis maestros
  - 4.-Comprometerse con algo
  - 5.-Arte
  - 7.-Ser envidiado
  - 8.-Fiarse de los otros
  - 9.-Mi madre
  - 11.-Confiar en el padre
  - 13.-Amar
  - 14.-Sentirse seguro
  - 15.-Mi suerte
  - 16.-Ser protegido y cuidado
  - 17.-Exponerse al peligro
  - 20.-El poder
  - 21.-Ser amado
  - 24.-Confiar en la madre
  - 25.-El Yo que me gustaría ser
  - 26.-Ser visto por los demás
  - 28.-Mi padre

- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 24. CONFIAR EN LA MADRE

- |                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| 9.-Mi madre                  | 1.-El orden                   |
| 11.-Confiar en el padre      | 2.-Mis maestros               |
| 14.-Sentirse seguro          | 4.-Comprometerse con algo     |
| 21.-Ser amado                | 5.-Arte                       |
| 22.-Ser conocido como uno es | 8.-Fiarse de los otros        |
| 32.- Ser aceptado            | 13.-Amar                      |
|                              | 15.-Mi suerte                 |
|                              | 18.-Ser preferido             |
|                              | 23.-Ser elogiado y admirado   |
|                              | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                              | 26.-Ser visto por los demás   |
|                              | 28.-Mi padre                  |
|                              | 29.-Bastarse a sí mismo       |
|                              | 30.-Yo                        |

#### 25. EL YO QUE ME GUSTARIA SER

- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre

- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 26. SER VISTO POR LOS DEMAS

- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 3.-La nostalgia
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 11.-Confiar en el padre
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 19.-Servirse de los demás
- 20.-El poder
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

#### 27. SER RECHAZADO

- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 17.-Exponerse al peligro
- 31.-Ser agresivo
- 33.-Alejarse de la madre
- 34.-Estar solo

## 28. MI PADRE

- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 4.-Comprometerse con algo
- 5.-Arte
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 13.-Amar
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 18.-Ser preferido
- 21.-Ser amado
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 30.-Yo
- 32.-Ser aceptado

## 29. BASTARSE A SI MISMO

- |                         |                              |
|-------------------------|------------------------------|
| 11.-Confiar en el padre | 1.-El orden                  |
| 14.-Sentirse seguro     | 2.-Mis maestros              |
| 32.-Ser aceptado        | 4.-Comprometerse con algo    |
|                         | 5.-Arte                      |
|                         | 8.-Fiarse de los otros       |
|                         | 13.-Amar                     |
|                         | 15.-Mi suerte                |
|                         | 18.-Ser preferido            |
|                         | 21.-Ser amado                |
|                         | 22.-Ser conocido como uno es |

- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 28.-Mi padre
- 30.-Yo

### 30. YO

- 4.-Comprometerse con algo
- 1.-El orden
- 2.-Mis maestros
- 3.-Arte
- 6.-Ser uno de tantos
- 7.-Ser envidiado
- 8.-Fiarse de los otros
- 9.-Mi madre
- 11.-Confiar en el padre
- 14.-Sentirse seguro
- 15.-Mi suerte
- 16.-Ser protegido y cuidado
- 17.-Exponerse al peligro
- 18.-Ser preferido
- 20.-El poder
- 22.-Ser conocido como uno es
- 23.-Ser elogiado y admirado
- 24.-Confiar en la madre
- 25.-El Yo que me gustaría ser
- 26.-Ser visto por los demás
- 28.-Mi padre
- 29.-Bastarse a sí mismo
- 32.-Ser aceptado

### 31. SER AGRESIVO

- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 17.-Exponerse al peligro
- 19.-Servirse de los demás
- 27.-Ser rechazado
- 33.-Alejarse de la madre

## 32. SER ACEPTADO

- |                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| 9.-Mi madre                  | 1.-El orden                   |
| 11.-Confiar en el padre      | 2.-Mis maestros               |
| 14.-Sentirse seguro          | 4.-Comprometerse con algo     |
| 22.-Ser conocido como uno es | 5.-Arte                       |
| 24.-Confiar en la madre      | 8.-Fiarse de los otros        |
| 29.-Bastarse a sí mismo      | 13.-Amar                      |
|                              | 15.-Mi suerte                 |
|                              | 18.-Ser preferido             |
|                              | 21.-Ser amado                 |
|                              | 23.-Ser elogiado y admirado   |
|                              | 25.-El Yo que me gustaría ser |
|                              | 26.-Ser visto por los demás   |
|                              | 28.-Mi padre                  |
|                              | 30.-Yo                        |

## 33. ALEJARSE DE LA MADRE

- 3.-La nostalgia
- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 17.-Exponerse al peligro
- 27.-Ser rechazado
- 31.-Ser agresivo
- 34.-Estar solo

## 34. ESTAR SOLO

- 10.-Ser considerado ridículo
- 12.-La agresividad contra mí
- 27.-Ser rechazado
- 33.-Alejarse de la madre



511

**APENDICE XI**

**MUESTRA "A"**

**ESTRUCTURAS**

**CONCEPTUALES**

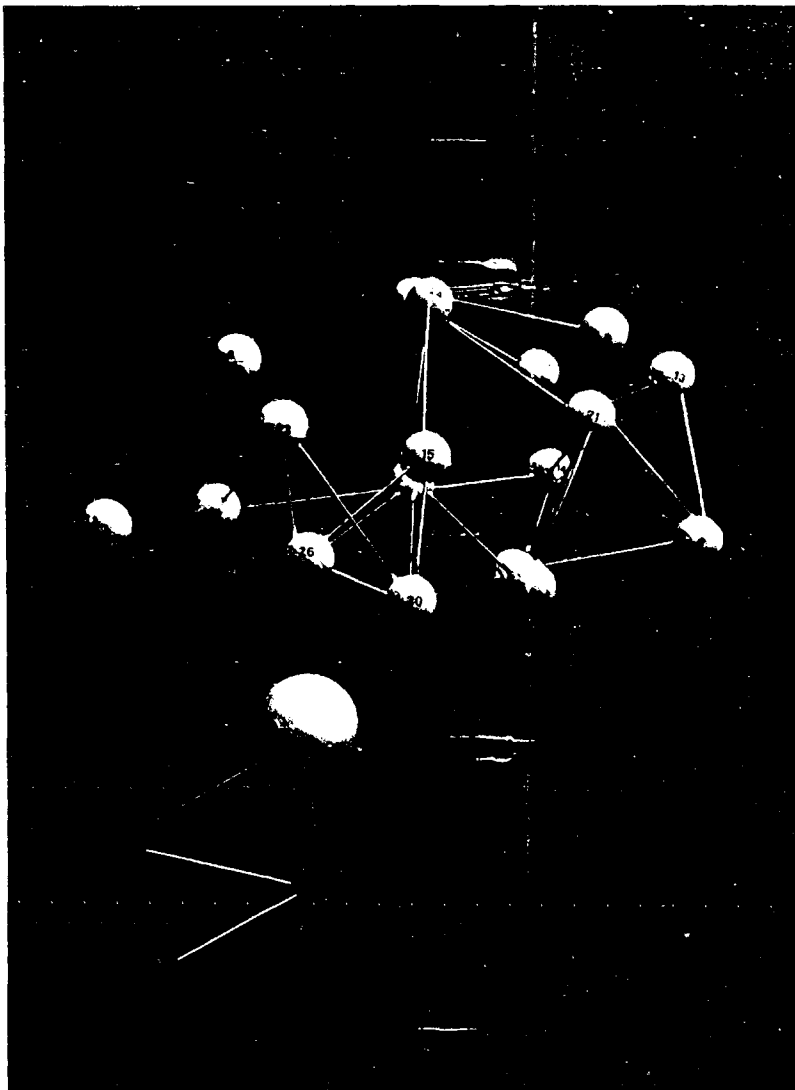
**TRIDIMENSIONALES**

MUESTRA "A"Grupo nº 1

- 5 : Arte
- 8 : Fiarse de los otros
- 9 : Mi madre
- 11 : Confiar en el padre
- 13 : Amar
- 14 : Sentirse seguro
- 15 : Mi suerte
- 16 : Ser protegido y cuidado
- 18 : Ser preferido
- 21 : Ser amado
- 22 : Ser conocido como uno es
- 23 : Ser elogiado y admirado
- 24 : Confiar en la madre
- 25 : El Yo que me gustaría ser
- 26 : Ser visto por los demás
- 28 : Mi padre
- 30 : Yo
- 32 : Ser aceptado

Grupo nº 2

- 10 : Ser considerado ridículo
- 12 : La agresividad contra mí
- 27 : Ser rechazado



520

**APENDICE XII**

**MUESTRA "B"**

**ESTRUCTURAS**

**CONCEPTUALES**

**TRIDIMENSIONALES**

MUESTRA "B"Grupo nº 1

- 5 : Arte
- 9 : Mi madre
- 11 : Confiar en el padre
- 13 : Amar
- 14 : Sentirse seguro
- 21 : Ser amado
- 22 : Ser conocido como uno es
- 24 : Confiar en la madre
- 29 : Bastarse a sí mismo
- 32 : Ser aceptado

Grupo nº 2

- 4 : Comprometerse con algo
- 8 : Fiarse de los otros
- 15 : Mi suerte
- 30 : Yo

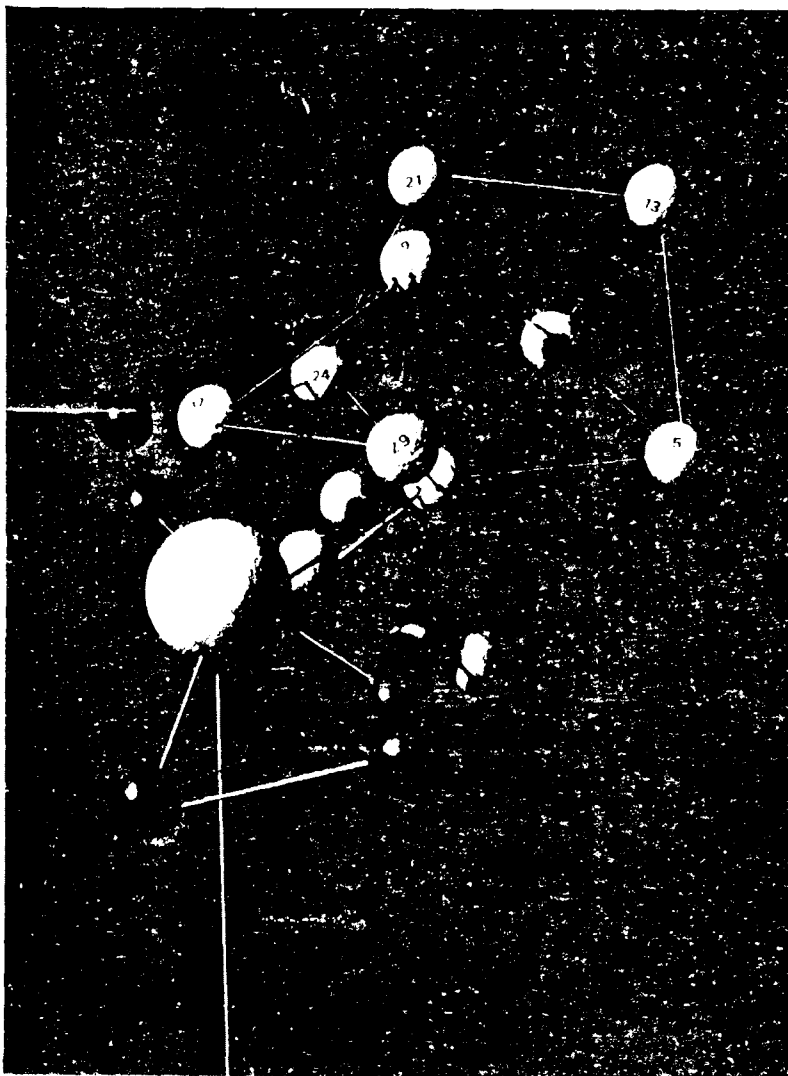
Grupo nº 3

- 10 : Ser considerado ridículo
- 12 : La agresividad contra mí
- 27 : Ser rechazado

Grupo nº 4

- 18 : Ser preferido
- 23 : Ser elogiado y admirado

112





522<sup>2</sup>

#### BIBLIOGRAFIA



# BIBLIOGRAFIA

- AGHA, M.F.: The mechanics of creativity. In P. Smith (Ed.), Creativity: An examination of the creative process. New-York: Hastings House, 1959.
- ADORNO, T.W.; FRENKEL-BRUNSWIK, E., LEVINSON, D. & SANFORD, R.N.: The authoritarian personality. New York: Harper, - 1950.
- ALLPORT, G.W.: Pattern and growth in personality. Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1963. (En español: La personalidad. Su configuración y desarrollo. Herder, Barcelona, 1970).
- ALONSO MONREAL, C.: Motivaciones de la Creatividad Artística. Estudio Biográfico de un caso. Memoria de Licenciatura presentada en la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense, Madrid, 1976. (no publicada).
- ALVAREZ VILLAR, A.: Psicología del arte. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

- AMOS, S.P.: Personality differences between established -- and less-established male and female creative artist. *Journal of Personality Assessment*, 1978, 42, 4, 374-377.
- ANDERSON, H.H. (ed.): Creativity and its cultivation. Harper, 1959.
- ANDERSON, CH.C.: A Cognitive Theory of the Nonintellective correlates of originality. *Behav. Sci.*, 1966, 11, 284-294.
- ANDERSON, C.C. & CROPELY, A.J.: Some Correlates of Originality. *Austr. J. Psychol.*, vol. 18, pp. 218-227, 1965.
- ANGYAL, A.: Foundations for a science of personality. New York: The Commonwealth Fund, 1941.
- ANZIEU, D., MATHIEU, M., BESDINE, M., JAKES, E., GUILLAUME, J.: *Psychanalyse du génie créateur*. Dunod, 1974, -- Paris.
- ARNHEIM, R.: Entropy and art. University of California --- Press, 1971. (En español: *Hacia una Psicología del Arte. Arte y Entropía*. Alianza Editorial. Madrid, 1980).
- ARNHEIM, R.: Art and visual perception: A psychology of the creative eye. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1954.
- BARRON, F.: Personality and perceptual choice. *Journal of Personality*, 1952, 20, 385-401.
- BARRON, F.: Some correlates of independence of judgment. - *Journal of Personality*, 1953, 21, 287-297.
- BARRON, F.: Originality in relation to personality and intellect. *J. Pers.*, 25, 730-742, 1957.
- BARRON, F.: The needs for order and for disorder as motives in creative activity. In C.W. Taylor, et al., *The second (1957) research conference on the identification of creative scientific talents*. Salt Lake City: Univ. of -- Utah Press, 1958.

- BARRON, F.: The psychology of imagination, Sci. Am, 199,--  
150, September 1958
- BARRON, F.: Creative vision and expression in writing and -  
painting. In Conference on creative person. Berkeley: --  
University of California, Institute of Personality Asses  
sment & Research, 1961, II, 1-19.
- BARRON, F.: Freedom as feeling. J. Humanistic Psychol., --  
1961, 1, 91-100.
- BARRON, F.: Psychoterapy and creativity. Paper read at the  
XIV International Congress of Appl. Psychol., Copenhagen  
Denmark, August, 1961.
- BARRON, F.: Creative vision and expression in writing and  
painting. In Institute of Personality Assessment and Re-  
search, University of California, "The creative person".  
Berkeley, California: Univ. of California Extension, 1962
- BARRON, F.: The creative writer. California Mon., 1962, 72  
(5), 11-14, 38-39.
- BARRON, F.: Creativity and Psychological Health: Origins -  
of personality and creative freedom. New York: Van Nos---  
trand, 1963.
- BARRON, F.: Diffusion, integration, and the enduring atten  
tion in the creative process. In R.W.White (Ed.), The --  
study of lives: Essays on personality in honor of Henry  
A. Murray pp. 234-248. New York: Atherton Press, 1963.
- BARRON, F.: Creativity: its recognition and development. In  
C.W.Taylor & F.Barron (Eds.) Scientific Creativity. New  
York: Wiley, 1963.
- BARRON, F.: Needs for order and disorder as motives in cre  
ative activity. In C.W.Taylor & F.Barron, (Eds.) Scienti  
fic creativity: Its recognition and development. New ---  
York: Wiley, 1963, Pp. 153-160.

- BARRON, F.: The disposition toward originality. In C.W.Taylor & F.Barron (Eds.) *Scientific creativity: Its recognition and development*. New York: Wiley, 1963, pp. 139-152
- BARRON, F.: The relationship of ego diffusion to creative perception. In C.W.Taylor (Ed.) *Widening horizons in creativity*. New York: Wiley, 1964
- BARRON, F.: The psychology of creativity. In *New directions in psychology II*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965, Pp. 1-134.
- BARRON, F.: *Creativity and personal freedom*. New York: Van Nostrand, 1968
- BARRON, F.: *Creative Person and Creative Process*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969. (Traducción española: *Personalidad creadora y proceso creativo*. Marova, Madrid, 1976.
- BARRON, F.: Heritability of factors in creative thinking - and esthetic judgment. *Acta Geneticae Medicae et Gemellologiae*, 1970, 19, 204-208.
- BARRON, F.: *Artist in the making*. New York: Seminar Press, 1972.
- BARRON, F. and HARRINGTON, D.M.: Creativity, intelligence and personality. *Ann. Rev. Psychol.*, 1981. 32: 439-476.
- BARRON, F. & TAYLOR, C.W. (Eds.) *Scientific creativity: its recognition and development*, New York: John Wiley, 1963.
- BARRON, F. & WELSH, G.S.: Artistic perception as a possible factor in personality style: Its measurement by a figure preference test. *Journal of Psychology*, 1952, 33, - 199-203.
- BELLAK, L.: Creativity: Some random notes to a systematic - consideration. *Journal of Projective Techniques*, 1958, - 22, 363-380

- BERGLER, E.: The writer and psychanalysis. New York: Doubleday, 1950.
- BERLYNE, D.E.: Aesthetics and psychobiology New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.
- BESSIERE, R.: Aperçus sur l'art psychopathologique. *Evolut. Psychiatr.* 1956, 1, 23-36.
- BLOCK, J.: The Q-sort Method in Personality Assessment and Psychiatric Research. Springfield, Ill.: Thomas, 1961.
- BRIM, O.G. & HOFF, D.B.: Individual and situational differences in desire for certainty. *J. abnorm. soc. Psychology*, 1957, 54, 225-233.
- BRINTON, J.E.: Deriving and attitude scale from semantic differential data. *Public Opinion Quarterly*, 1961, 25, - 289-295.
- BRUNER, J.S.: The conditions of creativity. In H. Gruber - et al. (eds.) *Contemporary Approaches to Creative Thinking*. Atherton, 1962, pp. 1-30.
- BYCHOWSKI, G.: From catharsis to work of art: the making of an artist. In G. Wilbur and W. Muensterberger, *Psychoanalysis and Culture*. New York: Int. Univ. Press, 1951, pp. 390-409.
- CAMPBELL, D.T.: Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes. *Psychol. Rev.*, 1960, 67, 380-400.
- CANNON, W.B.: The role of chance in discovery. *Scientific Monthly*, 1940, 50, 204-209.
- CARROLL, J.B.: Review of the Measurement of Meaning. *Lenguaje*, 35, 58-77, 1959.
- CASARES, J.: *Diccionario ideológico de la lengua española*. Gustavo Gili, Barcelona, 1959.

- CATTELL, R.B.: The personality and motivation of the researcher from measurements of contemporaries and from biography. In C.W.Taylor (ed.), The 1959 University of Utah Research Conference on the Identification of Creative -- Scientific Talent. University of Utah Press, 1959, p77-93
- CATTELL, R.B. y ANDERSON, J.C.: The Measurement of Personality and Behavior Disorders by the I.P.A.T. Music preference test. J. Appl. Psychology, 1953, 37, 446-454.
- CATTELL, R.B. & BUTCHER, H.J.: The prediction of achievement and creativity. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968.
- CATTELL, R.B., and DREVDHALL, J.E.: A comparison of the -- personality profile (16 PF) of eminent researchers with that of eminent teachers and administrators, and of the general population. Br.J.Psychol., 1955, 46, 248-261.
- CATTELL, R.B., EBER, H.W., & TATSUOKA, M.M.: Handbook for the Sixteen Personality Factor Questionnaire. (16 PF). -- Champaign, Ill: Inst. Pers. Ability Test. 1970.
- CATTELL, R.B. y SAUNDERS, D.R.: Musical preferences and -- personality diagnosis, I: A factorization of 120 themes. J. Soc. Psychology, 1954, 39, 3-24.
- CATTELL, R.B. & SCHEIER, J.H.: The meaning and measurement of neuroticism and anxiety. New York: Ronald Press. 1961
- CLARIDGE, G.: The schizophrenias as nervous types. Br. J. Psychiatry, 1972, 121: 1-17.
- COUCH, A.R. & KENISTON, K.: Yeasayers and naysayers: Agreeing response set as a personality variable. J. abnorm.-- soc. Psychol., 1960, 60, 151-174.
- COX, C.M. & TERMAN, L.M.: Genetic Studies of Genius, Vol. II. The early mental traits of Tree Hundred Geniuses, -- Stanford University Press, 1926.
- CROSS, P.G., CATTELL, R.B., and BUTCHER, H.J.: The personality pattern of creative artist. Br.J.Ed.Psychol, 1967, 37. 292-299

- CRUTCHFIELD, R.S.: Assessment of persons through a quasi--group-interaction technique. *J. abnorm. soc. Psychol.*, - 1951, 4, 577-588.
- CRUTCHFIELD, R.S.: Conformity and character. *Amer. Psychol.* 1955, 10, 191-198.
- CRUTCHFIELD, R.: The creative process. In proceedings of - the Conference on "The creative person" Berkeley: Univex - sity of California, Extension Division, 1961.
- CRUTCHFIELD, R.S.: Conformity and creative thinking. In H. E. Gruber et al. (ed.) *Contemporary approaches to Creati - ve thinking*, Atherton Press, 1962, pp. 120-140.
- CRUTCHFIELD, R.S.: Instructing the individual in creative thinking. In R.L. Mooney and T.A. Razik (eds.), *Explora - tions in creativity*, Harper & Row, 1967.
- CSIKSZENTMIHALYI, M., GETZELS, J.W.: Discovery-oriented be - havior and the originality of creative products: A study with artist. *J. of Personality and Social Psychology*, -- 1971;19,47-52.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. & GETZELS, J.W.: The personality of - young artist: an empirical and theoretical exploration. *Br. J. Psychol.* 1973, 64, 91-104.
- CURTIS, J., DEMOS, G., TORRANCE, E.: *Creativity: its educa - tional implications*. John Wiley and Sons, Inc. 1967. (En - español: *Implicaciones educativas de la creatividad*. --- Anaya, Madrid, 1976).
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J.: *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Petit bibliothèque Payot, Paris, 1971.
- DIAZ-GUERRERO, R., SALAS, M.: *El diferencial semántico del idioma español*. Trillas, México, 1975.
- DREYDAHL, J.E. and CATTELL, R.B.: Personality and creativi - ty in artist and writers. *J. of Clin. Psychol.* 1958, 14, 107-111.

- DREWS, E.M.: The development of talent. Teachers College - Record, 65, nº 3, 210-219, 1963.
- DURKHEIM, E.: Representations individuelles et representations collectives. Rev. de Metaphisique, 1898, 6, 274-302
- EBEL, R.L.: The future of measurements of abilities II. Educational Researcher, 1973, 2 (3), 5-12.
- ECCLES, J.C.: The physiology of imagination. Scientific American, 1958, 199, 135-146.
- EIDUSON, B.T.: Artist and non artist: a comparative study. University of California, Journal of Personality, 1958, -26, 13-28.
- ELLIS, H.: A study of British Genius. Hurst & Blackett, -- 1904. (O Houghton Mifflin, 1946).
- ERIKSEN, C.W.: The case for perceptual defense. Psychological Review 61: 175-182, 1954.
- ERIKSON, E.H.: Childhood and Society. New York: W.W. Norton and Co., Inc. 1950. (En español: Infancia y Sociedad, Hormé, Buenos Aires, 1973).
- ERIKSON, E.H.: Identity. Youth and crisis. New York: W.W.-Norton and Co., Inc., 1968. (En español: Identidad, juventud y crisis. Paidós, Buenos Aires, 1971).
- EYSENK, H.J.: Personal preferences, aesthetic sensivity and personality in trained and untrained subjects. J. Person. 1972, 40, 544-557.
- EYSENCK, H.J., Castle, M.: Training in art as a factor in the determination of preference judgements for polygons. Br. J. Psychology, 1970, 61, 65-81.
- FAIRBAIRN, W.R.D.: Prolegomena to a Psychology of Art. The British Journal of Psychology, Cambridge University Press, 1938, vol. XXVIII, 1937-38, 288-303. (En español: Psicología del artista. R.Alonso, editor, Buenos Aires, 1973)



- FAIRBAIRN, W.R.D.: The ultimate basis of aesthetic experience. *The British Journal of Psychology*, Cambridge University Press, vol. XXIX, 1938-39, 167-181. (En español: *Psicología del artista*. R.Alonso, editor. Buenos Aires, 1973)
- FELDHUSEN, J.F., DENNY, T.: Teachers' and children's perceptions of creativity in high and low anxious children. *Journal of Educational Research*, 1965, 58, n°10, 442-446
- FELDHUSEN, J.F., DENNY, T., CONDON, C.F.: Anxiety, divergent thinking and achievement. *Journal of Educational Psychology*, 1965, 56, n° 1, 40-45.
- FRANCÈS, R.: *Psychologie de l'esthétique*. Presses Universitaires de France. Paris, 1968.
- FREUD, S.: El delirio y los sueños en "La Gradiwa" de W. Jensen (1907). *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.
- FREUD, S.: El poeta y la fantasía (1908). *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.
- FREUD, S.: Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci (1910). *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.
- FROMM, E.: The creative attitude. In H.H.Anderson(Ed.): *Creativity and its cultivation*. New York, Harper, 1959.
- GAINES, R.: Developmental perception and cognitive styles: from young children to master artist. *Percept. Mot.Skills*, 1975, 40, 983-998.
- GALTON, F.: *Hereditary Genius: an inquiry into its Laws and consequences*. Macmillan, London, and Appleton 1869.
- GALTON, F.: *English Men of Science; their nature and nurture*. London, Macmillan, 1878.
- GARWOOD, D.: Personality factors related to creativity in young scientist. *J. abnorm. soc. Psychol.*, 1964, 68, 413-419.
- GETZELS, J.W.: Creativity: Prospects and issues. In Taylor & Getzels, *Perspectives in creativity*, Aldine, Chicago, -1975.

- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: Creative Thinking in Art students: an exploratory study. Cooperative Research Report, n° E-008, Chicago, 1964.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: Creative Thinking in Art students: the process of discovery. Cooperative Research Report, n° S-008, Chicago, 1965.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: Portrait of the artist as an explorer. Transaction, 1966, 3, 31-35.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: The study of creativity in future artists: The criterion problem. In O.J. Harvey (Ed.), Experience, structure, and adaptability, 349-368. New York: Springer, 1966.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: Scientific creativity. Science Journal, 1967, 3, 9, 80-84.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: The value-orientations of art students as determinants of artistic specialization and creative performance. Studies in Art Education, 1968, 10, 1, 5-16.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: On roles, values and performance of future artists: a conceptual and empirical exploration. Sociological Quarterly, 1968, 9, 516 - 530.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: Aesthetic opinion: - an empirical study. Public Opinion Quarterly, 1969, 33, 34-45.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: From problem-solving to problem-finding. In Taylor & Getzels, Perspectives in creativity, Aldine, Chicago, 1975.
- GETZELS, J.W., CSIKSZENTMIHALYI, M.: The creative vision: a longitudinal study of problem finding in art. New York: Wiley, 1976.
- GETZELS, J.W., JACKSON, P.W.: The meaning of "giftedness": an examination of an expanding concept. Phi Delta Kappan, vol. 40, 1958, 75-77.

- GETZELS, J.W., JACKSON, P.W.: Creativity and intelligence: explorations with gifted students. New York, Wiley, 1962
- GEWIRTZ, J.L.: A factor analysis of some attention-seeking behaviors of young children. *Child Developm.*, 1956, 27, 17-36.
- GIBSON, J.J.: Pictures, perspective and perception. *Daedalus*, 1960, 89, 216-227.
- GOLDSTEIN, K.: The organism: a holistic approach to biology: derived from pathological data in man. New York: American Book, 1939.
- GOMBRICH, E.H.: Meditations on a hobby horse. London, Phaidon Press, 1971.
- GOODMAN, N.: When is art? In D. Perkins, D. Leondar (Eds.) The arts and cognition. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- GORDON, W.J.: Synectics: the development of creative capacity. New York. Harper, 1961.
- GÖTTZ, K.O., GÖTZ, K.: Personality characteristics of professional artists. *Perceptual and Motor Skills*, 1979, 49, 327-334.
- GÖTZ, K.O., GÖTZ, K.: Personality characteristics of successful artists. *Perceptual and Motor Skills*, 1979, 49, 919-924.
- GOUGH, H.G.: The Adjective Check List as a personality assessment research device. *Psychol. Rep. Monogr., Suppl.* 2, vol. 6, 1960, 107- 122.
- GOUGH, G.H.: Identifying the creative man. *The Journal of Value Engineering*, 1964, 2, 5-12.
- GRANGER, G. W.: Psychology of Art. In *Psychology Survey*, n° 2. George Allen & Unwin, London, 1979.
- GUILFORD, J.P.: Creativity. *Amer. Psychol.* 1950, 5, 444 -- 454.
- GUILFORD, J.P.: Creative abilities in the arts. *Psychological Review*, 1957, 64, 110-118.

- GUILFORD, J.P.: *Personality*. New York, McGraw-Hill, 1959.
- GUILFORD, J.P.: Traits of creativity. In H.H. Anderson (Ed.) *Creativity and its cultivation*. New York, Harper, 1959.
- GUILFORD, J.P.: Creativity in the visual arts. *Creative Crafts* 1962, 3, 2-5.
- GUILFORD, J.P.: Implications of research on creativity. In C. Banks, P.L. Broadhurst (Eds.), *Studies in psychology presented to Cyril Burt*. London, University of London Press, 1965.
- GUILFORD, J.P.: Creativity: yesterday, today and tomorrow. *J. Creative Behav.*, 1967, 1, 3-14.
- GUILFORD, J.P.: Creativity: retrospect and prospect. *Journal of Creative Behavior*, 1970, 4, 149-165.
- GUILFORD, J.P.: Intelligence, creativity and their educational implications. San Diego, Knapp, 1968.
- GUILFORD, J.P.: Creativity: a Quarter Century of Progress. In Taylor, Getzels, *Perspectives in creativity*, Aldine, Chicago, 1967.
- GUILFORD, J. P. et alii: The relations of creative thinking aptitudes to non-aptitude personality traits. Report of the Psychological Laboratory, University of Southern California, n° 20, 1957.
- GUTMAN, H.: The biological roots of creativity. In R.L. Mooney and T.A. Razik (Eds.), *Explorations in creativity*. New York, Harper, 1967.
- HALL, W.B., MACKINNON, D.W.: Personality inventory correlates of creativity among architects. *J. Appl. Psychol.* 1969, 53, 322-326.
- HARRINGTON, D.M.: Effects of instructions to "Be creative" on three test of divergent thinking abilities. Ph. D. Thesis, Univ. Calif. Berkeley, 1972.

- HARRINGTON, D.M.: Effects of explicit instructions to "Be creative" on the psychological meaning of divergent thinking test scores. *J. Pers.*, 1975, 43, 434-454.
- HARRINGTON, D.M.: Creativity, analogical thinking and muscular metaphors. Presented at Am. Psychol. Assoc. Meet., New York, 1979. *J. Ment. Imagery*, 1981.
- HART, H.H.: The integrative factor in creativity. *Psychiat. Quarterly*, 1950, 24, 1-16.
- HARTMAN, H.: Ego Psychology and the problem of adaptation. New York, International University Press, 1958.
- HARMAN, H.: Essays on Ego Psychology. International University Press, New York, 1964. (En español: Ensayos sobre la Psicología del Yo, Fondo de Cultura Económica, México, - 1969.
- HARTUP, W.W.: Dependence and independence. En Stevenson, H.W. et al. (Ed.), *Child Psychology*. Chicago, University of Chicago, 1963.
- HASENFUS, N., MAGARO, P.: Creativity and schizophrenia: an equality of empirical constructs. *Br. J. Psychiatry*, 1976 129, 346-349.
- HEATHERS, G.: Emotional dependence and independence in a physical threat situation. *Child Developm.* 1953, 24, 169 - 179.
- HEISE, D.R.: Some methodological issues in semantic differential research. *Psychological Bulletin*, 1969, vol. 72, nº 6, 406-422.
- HEISE, D.R.: El Diferencial Semántico y la investigación de actitudes. En Summers, G.F., *Medición de actitudes*, - Trillas, México, 1976.
- HELSON, R.: Creativity, sex, and mathematics. In Conference on the creative person. Berkeley: University of California, Institute of Personality Assessment and Research, 1961, IV, 1-12.

- HELSON, R.: Childhood interest clusters related to creativity in women. *J. consult. Psychol.*, 1965, 29, 352-361.
- HELSON, R.: Narrowness in creative women. *Psychol. Rep.* -- 1966, 19, 618.
- HELSON, R.: Personality of women with imaginative and artistic interest: the role of masculinity, originality, and other characteristic in their creativity. *J. Personality*, 1966, 34, 1-25.
- HELSON, R.: Sex differences in creative style. *Journal of Personality*, 1967, 35, 214-233.
- HELSON, R.: Generality of sex differences in creative style. *Journal of Personality*, 1968, 36, 33-48.
- HELSON, R.: Sex-specific patterns in creative literary fantasy. *J. Pers.* 1970, 38, 344-363.
- HELSON, R.: The heroic, the comic, and the tender: Patterns of literary fantasy and their authors. *J. Pers.* 1973, 41, 163-184.
- HELSON, R.: Heroic and tender modes in women authors of -- fantasy. *J. Pers.* 1973, 41, 493-512.
- HELSON, R.: Creativity in women. In Sherman, J., Denmark, F. (Eds.), *The Psychology of women: Future directions in research*. New York, Psychological Dimensions, 1978, 1, - 300 - 351.
- HELSON, R., CRUTCHFIELD, R.S.: Mathematicians: the creative researcher and the average Ph. D. *J. Consult. Clin. Psych.* 1970, 34, 250-257.
- HELSON, R., CRUTCHFIELD, R.S.: Creative types in mathematics. *J. Pers.*, 1970, 38, 177-197.
- HELSON, R., MITCHELL: Creativity. *Annual Review of Psychology*, 1978, 29, 570-572.

- HERSCH, C.: The cognitive functioning of the creative person: a developmental analysis. In Blomberg, M. (Ed.), -- Creativity: Theory and research. New Haven, Conn.: College and University Press, 1973.
- HIRSCH, N.: Genius and creative intelligence. Cambridge, - Mass.: Sci-Art Publishers, 1931.
- HOFMAN, J.E.: An analysis of concept-clusters in semantic inter-concept space. American J. of Psychology, 1967, - 80, 345-354.
- HORNEY, K.: Neurosis and human growth. Norton, New York, - 1950.
- HUTCHINSON, E.D.: How to think creatively. Abingdon, 1949.
- HUYGHE, R.: El arte y el hombre. Planeta, Barcelona, 1965.
- HUYGHE, R.: El arte y el mundo moderno. Planeta, Barcelona 1972.
- IRONSON, G.H., DAVIS, G.A.: Faking high or low creativity scores on the Adjective Check List. J. Creat. Behav., - 1979, 13, 139-145.
- JAFFE, A.: El simbolismo en las artes visuales. En Jung, El hombre y sus símbolos, Aguilar, 1966, Madrid.
- JAKOBOVITS, L.A.: Comparative Psycholinguistics in the study of cultures. International J. Psychology, 1966, vol.1 nº 1, 15-37.
- JUNG, C.G.: Psychological types. New York, Harcourt, Brace, 1922.
- JUNG, C.G.: Contributions to Analytical Psychology. London, 1928.
- JUNG, C.G.: El hombre y sus símbolos, Aguilar, 1966, Madrid. (Man and his symbols, Aldus Books Limited, London, 1962).
- JUNG, C.G.: Picasso (1932). In The Spirit in Man, Art and Literature, Col. Wkx., vol. 15, Princenton, N.J., 1966.

- JUNG, C.G.: Psychology and Literature (1930). In "The Spirit in Man, Art and Literature", Col. Wks., Vol. 15. --- Princeton, N.J., 1966.
- KANY, CH.E.: Semántica Hispanoamericana. Aguilar, Madrid, -- 1969.
- KERLINGER, F.N.: Foundations of Behavioral Research. Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1973. (En español: Investigación del comportamiento. Interamericana, México, 1975)
- KERNBERG, O.: Structural Derivates of Object Relationships. Int. J. Psa., 1966, XLVII, pp. 236-260.
- KLEIN, G.S.: The Personal World Through Perception. En Blake, R.R. y Ramsey, G.V. (Eds.) Perception, An approach - to Personality. New York: Ronald Press, 1951, pp. 328-355
- KNAPP, R.H., GREEN, S.: Preferences for styles ob abstract art and their personality correlates. J. Project. Techniques, 1960, 24, 396-402.
- KNAPP, R.H. y McELROY, L.R. y VAUGHN, J.: On blithe and melancholic aestheticism. J. Genet. Psychol.
- KNAPP, R.H. y WULFF, A.: Preferences for abstract and representational art. J. Soc. Psychol. 1963, 60, 255-262.
- KOFMAN, S.: L'enfance de l'art. Payot, Paris, 1970, (En español: El nacimiento del Arte. Siglo XXI, Madrid, 1973).
- KRETSCHMER, E.: The Psychology of Men of Genius. Kagan Paul and Harcourt, Brace. (1931).
- KRIS, E.: Psychoanalytic Explorations in Art. New York: -- Int. Univ. Press, 1952. (En español: Psicoanálisis del - arte y el artista, El arte del insano, Psicoanálisis de lo cómico. Paidós, Buenos Aires, 1964).
- KUBIE, L.: Neurotic distortion of the creative process. -- University of Kansas press. Lawrence. 1958. New York: -- Noonday Press, 1961.



- KÜNKEL, F., DICKERSON, R.E.: How character develops. New - York: Scribner's, 1947.
- LANSKY, L.M., CRANDALL, V.J., KAGAN, J., BAKER, C.T.: Sex differences in aggression and its correlates in middle-class adolescents. *Child Developm.*, 1961, 32, 45-58.
- LEE, D.: Autonomous motivation. *Journal of Humanistic Psychology*, 1961, 1, 12-22
- LEVY, M.J.: Notes on the creative process and the creative person. *Psychiatric Quarterly*, 1961, 35, 66-77.
- LINDNER, R.M.: Prescription for Rebellion. New York: Rinehart, 1953.
- LOMBROSO, C.: The man of genius. London Walter Scott, 1891 (M.I. Stein and S.J. Heinze. Creativity and the individual: Dummaries of selected literature in psychology and psychiatry. Glencoe, Ill: Free Press, 1960).
- LOWENFELD, H.: Psychic trauma and productive experience in the artist. *Psychoanal. Quart.*, 1941, 10: 116-130.
- LURIA, A.R.: The role of speech in the formation of temporary connections and the regulation of behavior in the normal and oligophrenic child. In Brian Simon & Joan Simon (Eds.) *Educational Psychology in the U.S.S.R.* London: Routledge and Kegan Paul, 1963, 83-97.
- MACKINNON, D.W.: Fact and fancy in personality research. - *American Psychologist*, 1953, 8, 138-146.
- MACKINNON, D.W.: The highly effective individual. *Teachers Coll. Rec.*, 1960, 61, 367-378.
- MACKINNON, D.W.: The personality correlates of creativity: a study of American architects. In G.S. Nielsen (Ed.), - *Proceedings of the Fourteenth International Congress on Applied Psychology*, Copenhagen, Munksgaard, 1962, p.11-39
- MACKINNON, D.W.: Creativity and images of the self. In *The Study of Lives*, ed. R.W. Whitte, pp. 250-278, New York: - Atherton, 1963.

- MacKINNON, D.W.: Illustrative material for some reflections on the current status of personality assessment of creative persons. Presented to graduate students, Dep. Psychol., Univ. Utah, Salt Lake City, 1966.
- MacKINNON, D.W.: Assessing creative persons. *Journal of Creative Behavior*, 1967, 1, 291-304.
- MADDI, S.R. & BERNE, N.: Novelty of productions and desire for novelty as active and passive forms of the need for variety. *J. Pers.*, 1964, 32, 270-277.
- MADDI, S.R.: Motivational aspects of creativity. *Journal of Personality*, 1965, 33, 330-347.
- MANN, R.D.: A review of the relationship between personality and performance in small groups. *Psychological Bulletin*, 1959, 56, 241-270.
- MASLOW, A.H.: Creativity in self-actualizing people. In H. H. Anderson (Ed.), *Creativity and its cultivation*. New York: Harper and Row, 1959, 83-95.
- MASLOW, A.H.: A holistic approach to creativity. In C.W. Taylor (Ed.), *Climate for creativity*. New York: Pergamon, 1972.
- MARTIN, A.R.: The nature of insight. *Am. J. Psychoanal.*, X: 79, 1950.
- MARTIN, A.R.: The dynamics of insight. *Am. J. Psychoanal.*, XII: 37, 1952.
- MATISSE, H.: *Sobre arte*. Barral, Barcelona, 1978.
- MATUSSEK, P.: *La creatividad*. Herder, Barcelona, 1977. --- (Kreativität als Chance. R. Piper & Co. Verlag, Munich--Zurich 1974)
- MAY, R.: The nature of creativity. In H.H. Anderson (Ed.), *Creativity and its cultivation*. New York: Harper, 1959.

- McCLELLAND, D.C.: Personality. New York: Dryden Press, 1951.
- McCLELLAND, D.: On the psychodynamics of creative physical scientist. In: H.E. Gruber et al. (eds.) Contemporary -- Approaches to Creative Thinking. Atherton Press, pp. 141-174, (1962).
- McLEAN, F.C.: The happy accident. Scientific Monthly, 1941, 53, 61-70.
- MEDNICK, S.A.: The Remote Associates Test. Journal of Creative Behavior, 1968, 2, 213-214.
- MEGARGEE, E.I.: The California Psychological Inventory --- handbook. San Francisco: Jossey-Bass, 1972.
- MITROS, S.: Personal constructs and the semantic differential. Journal of Abnormal and Social Psychology, 1961, -- Vol. 62, n° 2, 433-434.
- MORRISON, D.F.: Multivariate statistical methods. McGraw-Hill Kogakusha, LTD 1976.
- MUMFORD, L.: The myth of the machine: The pentagon of power. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- MURRAY, H.A.: Explorations in personality: A clinical and experimental study of fifty men of college age. New York: Oxford Press, 1938.
- MYDEN, W.: Interpretation and evaluation of certain personality characteristics involved in creative production. Percept. Mot. Skills, 1959. 9, 139-158.
- NEUMANN, E.: On the moon and matriarchal consciousness. --- Spring, 1954 (Analytical Psychology Club of New York).
- NOY, P.: Form creation in art: An ego-psychological approach to creativity. Psychoanalytic Quarterly, 1978, vol. 48, 229-256.
- OSBORN, A.F.: Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Thinking. Scribner, 1953.

- OSGOOD, CH. E.: Exploration in semantic space: a personal diary. *Journal of Social Issues* 1971, vol. 27, n° 4, --- 5-64.
- OSGOOD, CH.E., SUCI, G.J., TANNENBAUM, P.H.: The Measurement of Meaning. University of Illinois Press, 1957. (En español: La medida del significado. Gredos, Madrid, 1976)
- PARNES, S.J.: Do you understand brainstorming? In S.J. Parnes, and H.F. Harding (Eds.), A source book for creative thinking. New York: Scribner's, 1962.
- PETTIGREW, T.F.: The measurement and correlates of category width as a cognitive variable. *J. Pers.*, 1958, 26, -- 532-544.
- PRADOS, M.: Rorschach studies on artist-painters. *Rorschach Res.Exch.*, 1944, 8, 178-183.
- PRINCE, G.M.: The practice of creativity: A manual for dynamic group problem solving. New York: Harper and Row, 1970.
- RANK, O.: *Der Künstler, Ansätze zu einer Sexualpsychologie.* Leipzig, 1918.
- RENNER, V.: Effects of modification of cognitive style on creative behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1970, Vol. 14, No. 3, 257-262.
- REES, M.E., GOLDMAN, M.: Some relationships between creativity and personality. *The Journal of General Psychology*, 1961, 65, 145-161.
- ROE, A.: Artist and their work. *Journal of Personality*, -- 1946, 15, 1-40.
- ROE, A.: Painting and personality. *Rorschach Res. Exch.*, - September 1946, 10, 86-100.
- ROE, A.: The personality of artist. *Educ. Psychol. Measurement*, 1946, 6, 401-410.
- ROE, A.: A psychologist examines sixty-four eminent scientists. *Scientific American*, vol. 187, 1952, pp. 21-25

- ROE, A.: A psychological study of eminent psychologist and anthropologist, and a comparison with biological and physical scientist. Psychological Monographs, 1953, 67 (2, Whole No. 352).
- ROE, A.: Patterns in the productivity of scientist. Science, 1972, 176: 940-941.
- ROE, A.: Painters and Painting. En Taylor y Getzels, Perspectives in Creativity, Aldine, Chicago, 1975.
- ROGERS, C.R.: Toward a Theory of Creativity. ETC: A Review of General Semantics, 1954, XI, pp. 249-260.
- ROKEACH, M.: The open and closed mind. New York: Basic Books, 1960.
- ROSOLATO, G.: Situation de l'art psychopathologique. Encephale 1959, 48, 428-443.
- ROTHBART, H.A.: Cybernetic creativity. New York: Speller, 1972.
- ROZET, I.M.: Psicología de la fantasía. Akal Editor, Madrid 1981.
- RUEBUSH, B.K.: Anxiety. In H.W. Stevenson (Ed.), Child psychology: The sixty-second yearbook of the National Society for the Study of Education. Part 1. Chicago: Univer. Chicago Press, 1963. Pp. 460-516.
- RUSSELL, C. & RUSSELL, W.S.: Human Behavior. London: Deutsh, 1961.
- RUTHERFORD, J. Mc. E.: Personality correlates of creativity. Dissertation abstracts, 1960, 20, 4434.
- SCHACHTEL, E.G.: Metamorphosis: on the development of affect, perception, attention, and memory. New York: Basic Books, 1959.
- SCHIMEK, J.G.: Creative originality: Its evaluation by use of free-expression tests. Unpublished doctoral dissertation, University of California, Berkeley, 1954.

- SEARS, R.R.: Relation of early socialization experiences to aggression in middle childhood. *J. Abnorm. Soc. Psychol.* - 1961, 63, 466-492.
- SEARS, R.R.: Dependency motivation. En Jones, M.R., Mebraska Symposium on motivation. Lincoln: University of Mebraska Press, 1963.
- SEGAL, H.: A Psychoanalytical Approach To Aesthetics. *The Inter. J. of Psychoanal.* 1952, XXXIII, n° 2.
- SINOTT, E.W.: The Creativeness of Life. In: H.H. Anderson (ed.) Creativity and its cultivation. Harper, 1959, pp. 21-29.
- SKINNER, B.F.: Science and human behavior. New York: Macmillan, 1953.
- STEIN, M.I.: Creativity and culture. In R.L. Mooney and T. A. Razik (Eds.), Explorations in creativity. New York: Harper and Row, 1967.
- STEIN, M.I., and HEINZE, S.J.: Creativity and the individual: summaries of selected literature in psychology and psychiatry. Glencoe, Ill.: Free Press, 1960.
- STEINBERG, L.: La creatividad como rasgo caracterológico: nueva amplitud del concepto. *California Journal of Instructional Improvement*, 7: 3-9, 1964. (Publicado en Curtis, Demos y Torrance, 1967).
- SULTAN, E.E.: A factorial study in the domain of creative thinking. *British J. Educ. Psychol.*, 1962, 32, 78-82.
- TAYLOR, C.W. (Ed.): The 1955 University of Utah Research - Conference on the Identification of Creative Scientific Talent. University of Utah Press, 1955.
- TAYLOR, C.W. (Ed.): The 1957 University of Utah Research - Conference on the Identification of Creative Scientific Talent. University of Utah Press, 1957.

- TAYLOR, C.W. (Ed.): The third (1959) University of Utah Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent. Salt Lake City: University of Utah Press, 1959.
- TAYLOR, C.W. (Ed.): Widening horizons in creativity. New York: Wiley, 1964.
- TAYLOR, C.W.: Creativity: progress and potential. New York, McGraw-Hill, 1964.
- TAYLOR, C.W. (Ed.): Climate for Creativity. New York: Pergamon, 1972.
- TAYLOR, C.W., and ELLISON, R.L.: Predicting creative performance from multiple measures. In C.W. Taylor (Ed.) Widening Horizons in Creativity, Wiley, 1964, pp. 227-260.
- TAYLOR, C.W., and WILLIAMS, F.E. (Eds.): Instructional media and creativity. New York: Wiley, 1966.
- TAYLOR, I.A.: The nature of creative process. In P. Smith (Ed.), Creativity: an evaluation of the Creative Process. Hastings House. New York, (1959), pp. 51-82.
- TAYLOR, I.A.: Creative perception in art education. NYSATA Newsletter, 1960, 10, 5-6.
- TAYLOR, I.A.: The nature of the creative process. New York: Hastings House, 1960.
- TAYLOR, I.A.: Perception and visual communication. In Research principles and practices in visual communication. - Publication of the Dept. of Audiovisual Instruction. --- Washington, D.C.: NEA, 1960, 51-70.
- TAYLOR, I.A.: Creativity research for future creativity. - Conference proceedings. In J.L. Steinberg (Ed.), Implications of creativity research. Los Angeles State College and Chouinard Art Institute, 1962.
- TAYLOR, I.A.: Emphatic communication through nonverbal symbols in creative and noncreative subjects. Paper presented at the meeting of the APA, Los Angeles, 1964.

- TAYLOR, I.A.: Creative production in gifted young adults -  
trough simultaneous sensory stimulation. *Gifted Child --*  
*Quarterly*, 1970, 14, 46-55.
- TAYLOR, I.A.: In search of creative leadership: Creative -  
leadership as social transaction. In B.J. Gantz (Chm.),  
Creative leadership in organized human endeavor. Sympo--  
sium presented at the APA, Miami Beach, September, 1970.
- TAYLOR, I.A.: A transactional approach to creativity and -  
its implication for education. *Journal of Creative Beha-*  
*vi*or, 1971, 5, 190-198.
- TAYLOR, I.A.: The effects of sensory stimulation on diver<sup>a</sup>  
gent and convergent thinking. Abstract Guide of XXth Cong  
ress of Psychology, Tokyo, 1972. 364
- TAYLOR, I.A.: A theory of creative transactualization: A -  
systematic approach to creativity with implications for  
creative leadreship. Occasional Paper. Buffalo N.Y.: Creg  
ative Education Foundation, 1972, No. 8.
- TAYLOR, I.A.: Psychological sources of creativity. In Z.A.  
Piotrowski (Chm.), Psychological origins of creativity:  
a clinical analysis. Symposium presented at meeting of -  
the American Psychological Association, Montreal, August,  
1973.
- TAYLOR, I.A.: The measurement of creative transactualiza--  
tion: a scale to measure behavioral dispositions to creag  
tivity. Paper presented at the meeting Southeastern Psy-  
chologycal Association, April, 1973, Published by Jour--  
nal of Creative Behavior, 1974, 8, (2), 114-115.
- TAYLOR, I.A., GETZELS, J.W. (Eds.): Perspectives in creatii  
vity. Chicago: Aldine, 1975.
- TAYLOR, I.A.: A retrospective view of creativity investigag  
tion. See Taylor & Getzels, 1975, pp. 1-36.
- TAYLOR, I.A.: An Emerging View of Creative Actions. En Tay-  
lor y Getzels, Perspectives in Creativity, Aldine, Chicago  
1975.



- TORRANCE, E.P.: Guiding creative talent. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962
- TORRANCE, E.P.: Education and creative potential. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.
- TORRANCE, E.P.: The Minnesota studies of creative behavior: National and international extensions. J. Creat. Behav. 1967, 1, 137-154.
- TORRANCE, E.P.: Creativity Research in Education: Still -- Alive. En Taylor y Getzels, Perspectives in Creativity, Aldine, Chicago, 1975.
- TORRANCE, E.P. and DAUW, D.C.: Aspirations and dreams of -- three groups of creativity gifted high school seniors -- and comparable unselected group. Gifted Child Quarterly, 1965, 9, 177-182. \*
- THURSTONE, L.L.: Creative talent. In L.L. Thurstone (Ed.), Applications of Psychology. New York: Harper, 1952.
- VIGOTSKI, L.S.: Psicología del Arte. Barral Editores. Barcelona 1972.
- WADIA, D., NEWELL, J.M.: An investigation of convergent -- and divergent thinking by high and low anxious subjects. American Psychologist, 1963, 18, 361.
- WALLAS, G.: The arte of thought. New York: Harcourt, Brace, 1926.
- WEBER, J.P.: La psychologie de l'art. Presses Universitaires de France. Paris. (En español: La Psicología del arte. - Paidós, Buenos Aires. 1966).
- WENKART, A.: Art and creative personality. ACAAP. 1955.
- WERTHEIMER, M.: Productive thinking. New York: Harper, 1945
- WITKIN, H.A.: Personality thought perception. New York: -- Harper, 1954.

- WOODY, C., CLARIDGE, G.S.: Psychoticism and thinking. Br. J. Soc. Clin. Psychol., 1977, 16: 241-248.
- WORELL, J., WORELL, L.: Personality conflict, originality of response and recall. Journal of Consulting Psychology 1965, Vol. 29, No. 1, 55-62.
- YOUNG, J.Z.: An introduction to the study of man. London: Oxford University Press, 1971.
- ZELDOW, P.B.: Replication and extension of the personality profile of "Artist in the making". Psychological Reports, 1973, 33, 541-542.